Filipe André Cordeiro de Figueiredo

Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão

(Volume I)

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Novembro de 2000

AGRADECIMENTOS

Diversas pessoas contribuíram ao longo de vários anos para a realização desta dissertação. A elas deixo o meu profundo reconhecimento.

À minha orientadora, Prof. Doutora Margarida Acciaiuoli, agradeço o continuado apoio e interesse no tema da dissertação.

Agradeço a disponibilidade, as facilidades de consulta, simpatia e contribuições várias de instituições como: Instituto do Vinho do Porto (Dr.ª Ana Bruchado Coelho, D. Sandra Bandeira, D. Ainda Brandão e Dr.ª Cristina Cruz), Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes (Dr.ª Conceição Osório), Caves Ferreira (D. Maria Luísa Olazabal), Adriano Ramos Pinto (Dr.ª Maria da Graça Nicolau de Almeida), Posto de Turismo de Monção, Fundação da Casa de Bragança (Arq. João Ruas), Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (aos funcionários e ao Eng. Luís Pavão), Consulado de Portugal em S. Francisco (Dr. Augusto José Saraiva Peixoto), Fototeca (Dr. Fernando Costa)

Agradeço também ao Centro Português de Fotografia pelas imagens facultadas e à família de Domingos Alvão e, em particular, ao Eng. Alvão Serra, a disponibilidade e o interesse mostrado neste estudo.

Ao Prof. Doutor Gaspar Martins Pereira e ao Henrique Chaves agradeço as informações e a disponibilidade sempre manifestada.

Quero agradecer o apoio e incentivo dos meus colegas do Porto, Carlos e Teresa, a ajuda da Emília Tavares e da Bárbara Coutinho em momentos difíceis deste trabalho. Para a Sara Velez, o Pedro Pissarra, a Sofia Lage e os meus amigos em geral vai também uma nota de reconhecimento pelo apoio e acompanhamento.

Quero lembrar a Ana Luísa e a Jó pela convivência dos primeiros anos que resultou em laços de amizade, a Cristina e a Luísa pelo incentivo e estímulo.

Finalmente, agradeço reconhecidamente o esforço dos meus pais pelo incitamento e confiança depositados neste projecto. Agradeço muito especialmente à Susana pela paciência, apoio e dedicação.

ÍNDICE GERAL

VOLUME I

Índice Analítico.....5
Introdução.....13

I PARTE - **A estética pictorialista no contexto fotográfico internacional**

Capítulo I - Renovação no gosto fotográfico: o pictorialismo e a fotografia de arte e suas tendências.....20
Capítulo II - A referência da situação espanhola: do pictorialismo como fotografia artística à sua utilização pelo regime franquista.....31

II PARTE - **A conjuntura cultural da produção fotográfica em Portugal na 1ª metade do século XX**

Capítulo I - O meio fotográfico à luz das revistas da especialidade.....38
Capítulo II - Enquadramento institucional e cultural da produção fotográfica..96

III PARTE - **O caso exemplar da fotografia artística de Domingos Alvão**

Capítulo I - Os primeiros trabalhos: Domingos Alvão e a definição de um estilo.....139
Capítulo II - Desenvolvimento e reutilizações da fotografia artística de Alvão: dos trabalhos iniciais à consagração de um estilo.....185
Capítulo III - Outros géneros fotográficos publicados: retrato, fotografia de publicidade, de reportagem, da cidade do Porto e de monumentos.....223

IV PARTE - **Os trabalhos de encomenda como consagração da obra de Alvão**

Capítulo I - A grande encomenda do Instituto do Vinho do Porto e das instituições relacionadas com a produção vinícola da região Duriense.....253
Capítulo II - Outras encomendas.....297

Considerações finais.....317

Levantamento Analítico das fotografias de Alvão publicadas em Periódicos.....324

Levantamento Analítico das fotografias de Alvão publicadas em Volumes.....378

Índice das Ilustrações do Volume I.....400

FONTES.....404
I. Fontes Primárias.....404
I.1. Fundos fotográficos
I.1.1. Negativos
I.1.2. Positivos
I.2. Bilhetes Postais Ilustrados
II. Fontes Secundárias.....405
II.1. Manuscritas
II.2. Impressas
II.2.1. Volumes
II.2.2. Periódicos
II.3. Depoimentos
II.4. Diversos

BIBLIOGRAFIA.....413
I. Bibliografia Geral.....413
I.1. Volumes
I.2. Periódicos
II. Bibliografia Específica.....423
II.1. Fotografia internacional.....423
II.1.1. Volumes
II.1.2. Periódicos
II. 2. Fotografia Portuguesa.....425
II.2.1. Volumes
II.2.2. Periódicos

Índice Onomástico.....442

VOLUME II

Anexo Documental

1. Certidão de nascimento de Domingos Alvão.....6
2. Registo de Óbito de Domingos Alvão.....7
3. Diploma de Alvão obtido no concurso de fotografia artística de Turim de 1907.....9
4. Diploma de Alvão obtido na exposição nacional de artes gráficas de 1913.....10
5. Diploma de Alvão obtido na exposição internacional de artes gráficas de Leipzig de 1915.....11
6. Diploma de Alvão obtido na exposição do Panamá Pacífico de 1915.....12
7. Diploma de Alvão obtido na exposição internacional do Rio de Janeiro em 1922.....13
8. Diploma de Alvão obtido na exposição nacional de fotografias nos Armazéns Grandela em 1925.....14
9. Diploma de Alvão obtido no III salão de fotografia artística de Málaga de 1935.....15
10. Diploma de Alvão obtido no IV salão de fotografia artística de Málaga de 1936.....16
11. Diplomas de Alvão obtidos no concurso de fotografias do *Século* de 1936.....17
12. Diploma que confere a Alvão o grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo.....18
13. Homenagem a Alvão e Azevedo pelos funcionários da Fotografia Alvão em 1927.....19
14. Documento em que a Fotografia Alvão aceita a encomenda do Instituto do Vinho do Porto.....20
15. Proposta da Fotografia Alvão de exclusivo da cobertura fotográfica da Exposição Colonial Portuguesa de 1934.....21
16. Aceitação do exclusivo da cobertura fotográfica da Exposição Colonial Portuguesa de 1934.....22
17. Ofício em que a Fotografia Alvão participa ao Instituto do Vinho do Porto o seu exclusivo fotográfico da Exposição Colonial Portuguesa de 1934.....23
18. Diploma de Cooperação na 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934.....24

Anexo Fotográfico

1. Núcleo de fotografias de Alvão do Instituto do Vinho do Porto.....26
2. Reprodução dos painéis de azulejos da Estação da C.P. do Pinhão e mapa da sua distribuição.....123
3. Núcleo de fotografias de Alvão da Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes.....128
4. Álbum de Família de Alvão da Lousã.....150
5. Núcleo de fotografias de Alvão existente na Associação Comercial do Porto.....159
6. Fotografias do *Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial do Porto*....162

ÍNDICE ANALÍTICO

I PARTE

Capítulo I

Renovação no gosto fotográfico: o pictorialismo e a fotografia de arte e suas tendências

A exposição de 1891 no Viena Camera Club e a procura do estatuto de arte da Fotografia (p. 20); fotografia e pintura (p. 20); J. M. Cameron (p. 21); Rejlander e H. P. Robinson (p. 21); P. H. Emerson e a fotografia naturalista (p. 21); The Linked Ring Brotherhood (p. 22); Stieglitz e a Photo-Secession (p. 22); a «Camera Work» e a «Galeria 291» (p. 22); a corrente pictorialista (p. 23); as instituições de apoio do pictorialismo (p. 23); influências simbolistas e impressionistas no pictorialismo (p. 23); duas tendências em conflito: "puristas" e "artistas" (p. 24); técnicas pictorialistas: a platina, a goma bicromatada, bromóleo, carvão (p. 24); Puristas: Davidson (p. 25), Evans (p. 26), Kuhn (p. 26), Holland Day (p. 26); «Pictorial Lens» (p. 27); Artistas: Misonne (p. 27), Marissiaux (p. 27), Puyo (p. 27), Demachy (p. 28), Maskel (p. 28); a superação das divergências estéticas (p. 28); Kasebier (p. 28); consequências do pictorialismo (p. 29); as escolas de fotografia e Clarence White (p. 29); conceito de obra de arte e a fotografia pictorialista como expressão artística (p. 29); o fim da «Camera Work» em 1917 e o termo simbólico do pictorialismo (p. 30); novas propostas estéticas da fotografia nos anos 20 (p. 30).

Capítulo II

A referência da situação espanhola: do pictorialismo como fotografia artística à sua utilização pelo regime franquista

Discussão da Fotografia enquanto arte em Espanha (p. 31); as primeiras sociedades fotográficas em Espanha e a defesa da fotografia como arte (p. 31); Sociedade Fotográfica de Madrid (p. 31); António Cánovas e «La Fotografia» (p. 31); outras publicações (p. 32); o relatório anual para a «Photograms of the Year» (p. 32); relações com o pictorialismo internacional (p. 32); influências simbolistas e pré-rafaelitas (p. 32); P. Casas Abarca (p. 32); tipos regionais e cenas rurais como objecto

da fotografia pictorialista (p. 32); 2ª fase do pictorialismo espanhol nos anos 20 (p. 33); desenvolvimento de associações (p. 33); as técnicas privilegiadas (p. 33); o ideal nacionalista e a procura de uma Espanha esquecida (p. 33); a fotografia pictorialista e a reinvenção da Espanha (p. 33); J. O. Echague (p. 34); Conde la Ventosa; J. Pla Janini; Claudi Carbonel; o tardo-pictorialismo ao serviço de Franco (p. 34);

II PARTE

Capítulo I

O meio fotográfico à luz das revistas da especialidade

Importância das revistas de fotografia (p. 38); composição do *Boletim do Photo Velo Club* (p. 38); processos artísticos e análise de artigos técnicos e suas implicações (p. 39); exposição de amadores fotográficos de 1899 (p. 42); fotografia e arte (p. 42); colaboradores e composição da *Sombra e Luz* (p. 43); análise de artigos da revista (p. 45); direcção, colaboradores e composição do *Boletim Photographico* (p. 46); críticas à exposição de amadores fotográficos de 1899 (p. 49); análise de artigos diversos (p. 50); direcção, colaboradores e composição do *Echo Photographico* (p. 51); processos artísticos (p. 53); concursos do *Echo Photographico* (p. 56); direcção, colaboradores e composição da *Photo Revista* (p. 58); direcção, colaboradores e composição da *Iris* (p. 59); direcção, colaboradores e composição da *Arte Photographica* (p. 61); a questão da continuidade do *Echo Photographico* (p. 61); os processos artísticos (p. 63); fotografia e arte (p. 64); uma rubrica de Cinematografia na *Arte Photographica* (p. 67); cursos de fotografia (p. 68); os concursos da *Arte Photographica* (p. 69); direcção, colaboradores e composição do *Mundo Photographico* (p. 72); direcção, colaboradores e composição da *Revista Portuguesa de Fotografia* (p. 73); direcção, colaboradores e composição da *Foto Revista* (p. 74); apologia da nova estética do *flagrante* (p. 76); direcção, colaboradores e composição da *Objectiva* (p. 80); o Concurso e Exposição de Estudo e Prática (p. 84); discussão estética entre *flagrante* e *flou* e entre *clássico* e *moderno* (p. 83);

Capítulo II

Enquadramento institucional e cultural da produção fotográfica

Associações de fotografia (p. 96); a Sociedade Portuguesa de Fotografia e a sua génese (p. 97); representação na Exposição Internacional de Fotografia de Dresden em 1909 (p. 99); a Exposição de Fotografia Artística de 1910 (p. 100); Afonso Lopes Vieira na *Ilustração Portuguesa* (p. 100); «Pictorial Photography in Portugal» do Visconde de Sacavém (p. 103); curso de fotografia da S.P.F. (p. 103); Exposição de Fotografia das Cores em 1913 (p. 103); Exposição de Visconde de Santarém e de Pedro Lima em 1914 (p. 104); Exposição de Bromóleos de B. dos Santos Leitão em 1915 (p. 104); a Exposição de Fotografias Artísticas Japonesas em 1916 (p. 105); O Grémio Português de Fotografia e a sua génese (p. 106); actividades do G.P.F. (p. 107); Celebrações do Centenário da Fotografia (p. 108); críticas à actividade do G.P.F. (p. 109); Salões Nacionais e Internacionais de Fotografia (p. 111); a Sociedade Propaganda de Portugal e a sua génese (p. 113); objectivos e caracterização da S.P.P. (p. 114); a missão do Turismo (p. 115); a S.P.P. e a fotografia portuguesa (p. 117); edições ilustradas da S.P.P. (p. 119); O S.P.N. e a sua caracterização (p. 124); a questão do nacionalismo na actuação do S.P.N. e a sua relação com a fotografia (p. 126); edições ilustradas do S.P.N. (p. 127); o S.P.N. como promotor do turismo e da propaganda do país (p. 128); fotografia pictorialista e as necessidades do regime (p. 129); conjuntura cultural da primeira metade do século em Portugal (p. 130); manifestações do sentimento nacionalista nas várias actividades culturais (p. 130); excepções ao sentimento romântico de Pascoais (p. 131); o objectivo comum de reaportuguesar Portugal congregador das várias facções (p. 133); o pictorialismo como resposta ao sentimento nacionalista (p. 133); o tradicionalismo nas artes plásticas (p. 134); fotografia de arte e foto-reportagem (p. 134); causas da viragem do gosto em fotografia (p. 134); a democratização da fotografia (p. 134); os concursos de fotografia (p. 135); casos esporádicos de propostas formais de vanguarda na fotografia artística (p. 135);

III PARTE

Capítulo I

Os primeiros trabalhos: Domingos Alvão e a definição de um estilo

Apresentação e identificação das características gerais da fotografia artística de Alvão (p. 139); dados biográficos de Domingos Alvão e relações familiares (p. 140); relações de amizade de Alvão: Carlos dos Passos, A. Lacerda, Pascoais, T. Coelho, A. C. Oliveira, Veloso Salgado, Afonso Lopes Vieira, A. Carneiro (p. 143); afinidades de Alvão com os movimentos «Águia» e «Renascença Portuguesa» (p. 144); a formação de Alvão: a Fotografia Biel, a estadia em Madrid, a colaboração com Leopoldo Cirne no Photo Velo Club (p. 144); caracterização do Photo Velo Club (p. 145); a fundação da Fotografia Alvão em 1902 (p. 148); uma primeira exposição em 1903 (p. 148); as instalações da Fotografia Alvão: localização e especificidades (p. 149); os colaboradores da Fotografia Alvão (p. 150); a importância de Álvaro Cardoso de Azevedo (p. 152); os problemas de autoria dos trabalhos saídos da Fotografia Alvão: critérios de atribuição (p. 154); a visibilidade das fotografias artísticas de Alvão através publicações periódicas (p. 156); as fotografias artísticas de Alvão na Ilustração Portuguesa (p. 156); participação de Alvão na Exposição Internacional de Fotografia Artística de Turim em 1907 (p. 158); Fotografias de Alvão na Exposição Nacional de Artes Gráficas de 1913 em Lisboa (p. 160); exposição no salão da Misericórdia, no Porto, e da *Ilustração Portuguesa*, em Lisboa (p. 161); participação na exposição de artes gráficas de Leipzig, em 1914 (p. 164); participação na exposição Internacional do Panamá Pacífico em 1915 (p. 164); a Exposição Nacional de Photographias da Arte Photographica, em 1916 (p. 165); presença de Alvão no Júri da exposição do Palácio de Cristal de 1917 (p. 166); a exposição internacional do Centenário da Independência no Rio de Janeiro em 1922-3 (p. 166); as colecções de postais de fotografias artísticas de Alvão (p. 167); exploração das características definidoras da fotografia e da sua utilização por parte de Alvão (p. 169); a fotografia *construída* em Alvão e os mecanismos para a sua transformação: a *pose* (p. 173) e o retoque (p. 174); reconhecimento de um estilo próprio no trabalho de Alvão intimamente ligado à fotografia pictorialista (p. 175);

Capítulo II

Desenvolvimento e reutilizações da fotografia artística de Alvão: dos trabalhos iniciais à consagração de um estilo

Classificação de “fotografia artística” no trabalho de Alvão depois dos anos 20 (p. 185); participação de Alvão na Exposição de Fotografia dos Armazéns Grandela em 1925 (p. 185); as fotografias de Alvão na revista *Portugal* em 1927 (p. 185); a exposição Ibero Americana em Sevilha em 1929 (p. 185); as fotografias de Alvão na revista *Gazeta das Aldeias* de 1929 a 1974: a diversidade de temas e lugares registados (p. 186); as colorações nas fotografias publicadas (p. 187); esclarecimento das questões de autoria dos trabalhos posteriores a 1937 (p. 187), outros fotógrafos colaboradores (p. 187) análise de imagens (p. 188); a revista *Latina* e as fotografias de Alvão (p. 192); a colaboração de Alvão na revista *Renascença* e análise das fotografias (p. 193); a revista *Stella*: a ilustração de artigos com fotografias de Alvão e análise de outras imagens (p. 194); as fotografias de Alvão na publicação *Norte de Portugal* (p. 197); o *Álbum de Portugal - Turismo* de 1930 (p. 197); a vasta colaboração com a *Revista Turismo*: reconhecimento do valor de Alvão e Azevedo pelos seus directores e análise de imagens (p. 197); as fotografias de Alvão na revista *Viagem* (p. 200); a ilustração de artigos na revista *Vida Doméstica* com fotografias de Alvão (p. 201); fotografias dispersas em *O Volante* e *Hotéis e Pensões de Portugal* (p. 202); fotografia de monumentos e arquitectura com características da fotografia artística: aspectos formais e significado de algumas composições (p. 202); reconhecimento do trabalho de Alvão no estrangeiro: o III e IV Salon de Fotografia Artistica de Málaga de 1935 e 1936 (p. 203); a Exposição Nacional e Concurso de Fotografias de *O Século* em 1936 e as fotografias premiadas de Alvão (p. 204); o núcleo de fotografias da Lousã de início dos anos 30: factores da sua realização, a utilização das fotografias da Lousã pela imprensa, o álbum de família (p. 206); a Fotografia de Alvão depois de 1937 sob a direcção de Azevedo e outros sócios (p. 209).

Capítulo III

Outros géneros fotográficos publicados; retrato, fotografia de publicidade, de reportagem, da cidade do Porto e de monumentos

Importância do retrato fotográfico no espólio da Fotografia Alvão (p. 223); primeiras exposições de retratos fotográficos de Alvão (p. 223); características técnicas e formais do retrato fotográfico em Alvão: a nitidez, o processo da platinotipia, a pose natural, a luz (p. 224); alguns retratos de figuras ilustres da sociedade portuguesa publicadas na *Ilustração Portuguesa* (p. 225); retratos editados noutras publicações (p. 226); os elevados custos dos trabalhos fotográficos da Fotografia Alvão (p. 226); os colaboradores de Alvão na fotografia de retrato (p. 227); as qualidades de Azevedo como retratista (p. 227); alguns casos de fotografia "publicitária": Instituto de Medicina de Portugal (p. 228), Fábrica de Fiação A. J. da Silva Pereira (p. 229), Fábrica de Farinha de Peixe, Fábricas de Conservas Sagrada Família (p. 230), Instalações de Força Motriz, Firma de Curtumes Casa e Tomás (p. 231), Mabor (p. 231), Hotel Sul-Americano (p. 231), Ford (p. 231); algumas fotografias de reportagem: na *Ilustração Portuguesa*, as fotografias das cheias do Douro (p. 232), fotografias de feiras industriais e agrícolas (p. 233), outras; a cidade do Porto na fotografia de Alvão (p. 234); a evolução da cidade e a relação de Alvão com o Porto (p. 234); fotografias da cidade publicadas (p. 236); as fotografias de monumentos e a sua publicação dispersa (p. 237); colaborações fotográficas de Alvão em estudos de História da Arte (p. 238); a coleção *Monumentos de Portugal*: *Mosteiro da Batalha* (p. 238), *Tomar* (p. 239), *Porto* (p. 240), *Alcobaça* (p. 240), *Santarém* (p. 240), *Leiria* (p. 240), *Sintra* (p. 241), *Sé de Lisboa* (p. 242), *Palácio de Queluz* (p. 243), *Mafra* (p. 242); a *Arte Portuguesa* de João Barreira (p. 242); a *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda (p. 243).

IV PARTE

Os trabalhos de encomenda como consagração da obra de Alvão

Capítulo I

A grande encomenda do Instituto do Vinho do Porto e das instituições relacionadas com a produção vinícola da região Duriense

A encomenda do Instituto do Vinho do Porto e a sua justificação (p. 253); necessidade de apoiar a produção e exportação (p. 253); significados da produção do vinho do Porto (p. 254); apresentação dos álbuns de fotografias e aspectos de conservação (p. 256); questões de datação (p. 257); regime da encomenda e a questão

da propriedade das imagens (p. 257); os dois primeiros álbuns: preparação dos terrenos, plantação, poda, empa e cava (p. 259); o álbum III e as quintas e vinhas em produção e outras abandonadas (p. 259); o álbum IV e as vistas da região Duriense (p. 260); vistas panorâmicas da região no álbum V e a importância deste tipo de fotografia (p. 260); o álbum VI e a flora Duriense (p. 261); as vindimas nas fotografias do álbum VII (p. 262); as fotografias do transporte do vinho do Porto no álbum VIII (p. 263); fotografias de monumentos, obras de arte e construções típicas da região Duriense no álbum IX (p. 263); as demarcações vinhateiras e as fotografias dos marcos pombalinos do álbum X (p. 264); as caves vinícolas em Gaia e o armazenamento e garrafeiras de vinho do Porto nas fotografias do álbum XI (p. 264); aspectos dos serviços de fiscalização no álbum XII (p. 265); as fotografias dos stands de representação do IVP em exposições, feiras e congressos do álbum XIV (p. 265); as instalações do IVP nas fotografias do álbum XV (p. 266); os seis álbuns de fotografias de Alvão do Solar do Vinho do Porto em Lisboa (p. 266); as fotografias de Alvão das Caves Ferreira: repetição de fotografias do núcleo do IVP e outras realizadas para as Caves Ferreira, Hunt Roop e Marquez del Mérito (p. 267); as fotografias de Alvão das Caves Adriano Ramos Pinto: repetição de fotografias do núcleo do IVP e outras realizadas para esta firma (p. 268); a Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes e o núcleo de fotografias de Alvão (p. 269); descrição dos sete álbuns (p. 269); as fotografias das representações da Comissão em eventos vários (p. 269); aspectos e tratamentos das vinhas no álbum 2 e 3 (p. 270); fotografias de costumes regionais do álbum 5 (p. 270); as fotografias de monumentos e aspectos turísticos do álbum 6 e 7 (p. 271); fotografias com resultados gráficos intensos (p. 271); fotografias de excepção neste conjunto (p. 272); leitura e significado das fotografias “artísticas” típicas de Alvão de destaque nestes núcleos (p. 273); fotografias de raparigas em composições sensuais e sua relação com os desenhos de cartazes publicitários da firma Adriano Ramos Pinto (p. 276); a simbologia do vinho, os mitos e a cultura clássica (p. 276); as fotografias de Alvão como resultado e contribuição para um sentimento nacionalista português (p. 277); as fotografias de Alvão da região Duriense como imagem de marca que perdurou na memória colectiva dos portugueses (p. 278); reutilizações das fotografias de Alvão em edições do IVP, pela imprensa em geral e volumes especializados (p. 278); a estação de caminhos de ferro do Pinhão e os painéis de azulejos realizados com base nas fotografias de Alvão da região Duriense (p. 279); outros casos de decoração de estações da C.P. nos anos

30 (p. 279), apresentação dos painéis de azulejos e relação com as fotografias de Alvão existentes nos arquivos do IVP (p. 279); o fascínio exercido pelo rio Douro e toda a sua região (p. 280).

Capítulo II
Outras encomendas

A Exposição Colonial do Porto de 1934 (p. 297); situação e importância das colónias ultramarinas para o Estado Novo (p. 297); a emergência da questão colonial ao longo dos anos 30 (p. 297); a exposição colonial: localização, abertura, fecho, o "museu vivo" de indígenas vindos das colónias, reproduções de monumentos, aspectos de diversão (p. 298); as edições da Agência Geral das Colónias (p. 299); o exclusivo de Alvão para a realização de todos os trabalhos fotográficos cedido pela Agência Geral das Colónias (p. 299); o *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa* e análise das imagens (p. 300); colaboração de Alvão no álbum *Portugal 1934* (p. 301); colaboração de Alvão com o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência e o álbum *Bairros de Casas Económicas - 1934 - 1940* (p. 302); significado das fotografias de Alvão dos Bairros Sociais (p. 302); participação de Alvão nas fotomontagens do pavilhão português da Exposição Internacional de Paris de 1937 (p. 303); fotografias de Alvão de Paris em 1937 (p. 304); o álbum *Portugal 1940* (p. 304); as fotomontagens de Alvão para o pavilhão português da Exposição Internacional de Nova York de 1939 (p. 304); o álbum *Portugal in New York World's Fair - 1939* (p. 305); as fotografias de Alvão expostas na Casa de Portugal em S. Francisco durante a exposição internacional *Golden Gate Exhibition* de 1939 (p. 306); fotografias de Alvão na embaixada Portuguesa em Roma (p. 306); colaboração da Fotografia Alvão com a revista *Panorama* (p. 306); a encomenda realizada para a Fundação da Casa de Bragança (p. 306); trabalhos fotográficos realizados para a Câmara Municipal de Penafiel: análise dos álbuns e utilização das fotografias (p. 307); a encomenda da Comissão Municipal de Turismo de Monção e os 2 álbuns (p. 309); fotografias realizadas para a Comissão Municipal de Turismo de Arganil (p. 309); análise das fotografias sobre Lisboa do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (p. 310);

Introdução

A historiografia da Arte Portuguesa conheceu recentemente um avanço significativo com a edição da obra *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839 - 1997*, de António Sena. Este estudo constitui um ponto de partida para investigações futuras, um guia que facilita a entrada no universo da Fotografia portuguesa, dos seus intervenientes: fotógrafos, editores, encomendantes, associações, etc.. António Sena faz aqui uma leitura de conjunto que permite compreender na produção fotográfica importantes aspectos culturais e artísticos da sociedade portuguesa ao longo dos séculos XIX e XX.

Conforme se pode ler no *Posfácio* dessa obra, os estudos de História da Fotografia portuguesa são ainda muito incipientes. As iniciativas são quebradas por obstáculos, a maior parte das vezes de ordem burocrática, que inviabilizam a aproximação dos *investigadores* às fontes. No entanto, vários estudos científicos começam a despontar e a levantar o véu que tem encoberto um campo extremamente valioso. Paulo Baptista em 1994 apresentava a Dissertação de Mestrado *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos* que continua à espera de edição que torne visível o esforço do seu autor e a importância do trabalho da Fotografia Biel. Outros estudos de nível académico encontram-se agora em curso visando fotógrafos da cena nacional de grande valor.

A presente dissertação votada ao interesse científico e cultural que a fotografia nos oferece, procurou continuar este trabalho global em busca do conhecimento da Fotografia portuguesa, tendo como ponto de partida o trabalho do fotógrafo Domingos Alvão.

Quando iniciámos o presente estudo pensámos em realizar um texto monográfico onde se vissem devidamente estudadas todas as questões que o gigantesco espólio da Fotografia Alvão já, então, nos colocava, apesar terem sido poucos os estudos levados a cabo até ao presente acerca da sua produção. A edição do artigo de Joaquim Vieira *O fotógrafo Alvão e as suas Pupilas*, de 1981, do álbum *A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Domingos Alvão*, pela Fotografia Alvão, em 1993, ou do álbum *O Douro de Domingos Alvão*, pelos Encontros de Fotografia, em 1995, foram algumas das poucas publicações que versaram sobre aspectos parcelares da sua obra.

Várias razões obviaram, no entanto, o sentido que procurávamos imprimir a este trabalho, sendo a principal a que se refere à inacessibilidade do material fotográfico de Alvão. O espólio, adquirido pela Secretaria de Estado da Cultura em 1981[1], só em 1983[2] foi depositado no Museu Soares dos Reis, lugar destinado ao seu acomodamento. Até então ter-se-á mantido encaixotado e minimamente referenciado por assuntos. O acervo incluía cerca de 97.000 espécimes fotográficos e previa-se que fosse «(...) convenientemente tratado, limpo e inventariado (...)» e instalado «(...) na antiga casa do director do museu.»[3], conforme avançava à imprensa a directora do Museu Soares dos Reis, Dr.ª M. Emília Amaral Teixeira. Um inventário realizado em 1980, ainda nas instalações da Fotografia Alvão, identificava 96.721 negativos dos quais o Museu Soares dos Reis pretendia tratar inicialmente 43.721[4], tarefa para a qual indicava José Luis Madeira[5] como o técnico responsável pela organização de todo o trabalho. Apesar do processo de compra ter sido excessivamente demorado, nem todo o espólio foi adquirido. Por adquirir ficaram as máquinas de Alvão, a sua oficina e todo o material usado na prática fotográfica - objectivas, tripés, material de impressão e esmaltagem, bem como a sua biblioteca e cadernos de notas - pois o IPPC não dispunha de verbas para efectuar a sua compra.[6]

Nos finais dos anos 80, precisamente em 9 de Agosto de 1988, uma carrinha é enviada ao Museu Soares dos Reis para carregar todo o material do espólio da Fotografia Alvão. A transferência deste acervo fotográfico para o Arquivo Nacional de Fotografia (I.P.P.C.), na Ajuda, em Lisboa, adquirido pela S.E.C. em 1981 e desde então instalado no único museu estatal da cidade do Porto, é motivo de grande celeuma.

A questão é levada até à Assembleia da República pela voz do deputado Barbosa da Costa e nas acesas discussões que são trazidas a público aparecem figuras públicas como o Presidente da Câmara do Porto, Fernando Cabral, ou pessoas afectas

---

[1] *Jornal de Notícias*, 10.08.1988
[2] *Jornal de Notícias*, 7.05.1983 - «(....) caixotes empilhados, há mais de um mês no museu da Rua de D. Manuel II. (...)»
[3] *Jornal de Notícias*, 7.05.1983
[4] *Jornal de Notícias*, 7.05.1983 - estes 43.721 incluíam 8.478 de formato 6x9, 15.274 de 9x12, 15.697 de 13x18 e 4272 de 13x24.
[5] José Luis Madeira: autor do texto do Catálogo da Exposição «O Vinho do Porto» na foto-galeria Imagolucis em 1992, com fotografias de Alvão, E. Biel e fotógrafos anónimos.
[6] Nem os responsáveis do IPPC nem o proprietário da Fotografia Alvão divulgaram a quantia por que foi arquivo fotográfico alienado, mas pelo que se diz «(...) não deve ter custado pouco (...)» (*Jornal de Notícias*, 7.05.1983).

ao P.P.M. (Partido Popular Monárquico) que chegam a classificar o caso como um «acto de colonialismo». Em causa estão as quase 100 mil espécies fotográficas provenientes de uma das casas do ramo mais conceituadas do norte do país e mesmo de Portugal na primeira metade do século XX.

Na altura em que iniciámos o nosso estudo, o espólio da Fotografia Alvão encontrava-se, então, no Arquivo Nacional de Fotografia, em Lisboa. A consulta a que demos início revestiu-se, desde logo, de grandes dificuldades: durante o período de dois anos, apenas nos foi possível realizar 11 consultas (c. de 500 espécimes) que decorreram em ambiente de grande desconforto com a directora da mesma instituição, a Dr.ª Vitória Mesquita, que fez questão em estar sempre presente. A consulta da biblioteca pessoal de Alvão ou dos materiais do fotógrafo (câmaras várias, tripés, material pessoal, que ainda desconhecemos) entretanto adquiridos e ali depositados verificou-se sempre inviável e até a relação das obras impressas existentes foi mantida em grande secretismo. Só no final desses dois anos nos foi cedido um relatório do espólio detalhado quanto possível com a indicação dos espécimes negativos e positivos.

Com a criação do Centro Português de Fotografia, no Porto, a tutela do espólio da Fotografia Alvão transitou para a recém-criada instituição. Consequentemente, foram suspensas as consultas no Arquivo Nacional de Fotografia para que todo o material fosse embalado a fim de ser transportado para o Porto. A transação durou aproximadamente um ano e quando nos dirigimos ao C.P.F., na pessoa da sua directora, Dr.ª Teresa Siza, as nossas expectativas de imprimir um ritmo diferente ao estudo foram novamente goradas. Motivos de conservação e catalogação inviabilizavam totalmente a consulta do espólio[7].

Conscientes, no entanto, do valor da fotografia de Alvão, decidimos apostar na análise do seu trabalho com base no que se achava publicado e o existente em arquivos de outras instituições. Encetámos então uma investigação sistemática e demorada por forma a identificar o maior número possível de imagens de Alvão. As mais de 4000 fotografias publicadas na imprensa periódica e em volumes, a par das mais de mil imagens que localizámos em arquivos diversos, sustentaram a nossa vontade de aprofundar o estudo sobre o trabalho de Domingos Alvão. Por essa razão

[7] Embora tenhamos disponibilizado os nossos serviços para ajudar na conservação e catalogação do mesmo. Só recentemente foram facultadas imagens fotográficas relativas à Exposição Colonial de 1934.

se introduz no final do texto uma listagem tão completa quanto possível das fotografias publicadas de Alvão, assim como se junta no Volume II a reprodução dos principais núcleos de imagens identificados em arquivos diversos e que foram possíveis reproduzir. Optou-se ainda por se introduzir algumas fotografias de Alvão também no Volume I, em especial cópias das páginas da imprensa onde pudemos analisar estas imagens. Mas acontece também repetirem-se algumas das que compõem o Volume II, isto é, selecções dos grandes núcleos como o do Instituto do Vinho do Porto ou da Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes, por forma a possibilitar uma análise comparada como o texto induz. Por conveniência de uma leitura atenta e sequenciada destas imagens, elas são colocadas no final do capítulo a que dizem respeito.

As dimensões com que somos obrigados a reproduzir os grandes conjuntos fotográficos, a que já nos referimos, no Volume II, não permite um visionamento satisfatório das fotografias panorâmicas de Domingos Alvão, ou seja, imagens cujo formato apresenta uma grande disparidade entre a altura e a largura. Por isso, são transportadas para o Volume I algumas destas vistas panorâmicas mais significativas com medidas mais adequadas à sua leitura.

Por considerarmos encontrarem-se sobejamente divulgadas, não incluímos qualquer reprodução de fotografias estrangeiras dos autores a que nos referimos no capítulo 1 da I Parte. Já o capítulo que se refere à Fotografia espanhola recebe algumas fotografias ilustrativas das tendências ali abordadas, pois julgamos que a produção fotográfica em Espanha, apesar do crescente número de publicações que nos últimos anos têm vindo a público, se depara ainda com um grande desconhecimento do público mais alargado.

Ainda no Volume I, podem ser vistos aspectos de exposições de Domingos Alvão, cartazes publicitários ou capas de revistas. Pela variedade de imagens que apresentamos neste volume, decidiu-se designá-las de “ilustrações”.

Ao analisar a multiplicidade de imagens de Alvão, datadas entre 1900 e 1937 (período da sua actividade), e outras posteriores do seu atelier, rapidamente entendemos que para compreender a verdadeira dimensão da fotografia de Alvão precisávamos de conhecer um pouco mais da realidade do meio fotográfico português. Por essa razão nos delongámos na análise das revistas da especialidade, dos concursos, das instituições associadas a esta prática e da crítica feita a exposições e

concursos. Não abordámos, no entanto, o trabalho de outros fotógrafos, nomeadamente pictorialistas, portugueses ou residentes em Portugal, já que não existiam elementos nem uma base historiografia capaz de sustentar as referências encontradas. O seu tratamento implicava um estudo aturado, sério e parcelar de cada um deles, o que não cabe dentro da economia deste trabalho.

Este estudo ocupa uma grande parte da dissertação e tem, por isso, uma outra ambição: dar um contributo sistematizado para a História da Fotografia portuguesa. Procurou-se que as análises realizadas fossem suficientemente abertas e rigorosas por forma a servirem a futuros estudos.

As questões estéticas e técnicas que aqui trabalhámos chamam, porém, à colação uma outra realidade: a fotografia estrangeira. Falar de processos fotográficos artísticos ou de princípios estéticos no âmbito nacional sem antes abordar o seu contexto de origem, a sua génese, onde reside parte da sua compreensão, parecia-nos redutor. Assim, iniciámos a dissertação com dois curtos textos, fruto de investigação bibliográfica, como obrigava a natureza deste estudo. Começámos por uma abordagem das questões que problematizam o estatuto artístico da fotografia que se manifesta na corrente pictorialista da Fotografia. De seguida procurámos ver como essas mesmas questões se colocaram em Espanha, país onde se verificaram, ao longo do século XX, situações políticas, sociais e culturais muito próximas da realidade portuguesa. A delimitação geográfica peninsular, mas também o paralelismo da cultura, da política e da História de Portugal e da Espanha nestes anos, obrigam-nos a uma perspectiva comparada para a compreensão destes fenómenos, razão pela qual fazemos referência, em separado, à situação da fotografia espanhola.

Ao longo deste estudo verificámos que nos vários sectores da cultura portuguesa uma mesma questão sempre emergia: a questão do *Nacionalismo*. A fotografia portuguesa, em concreto, espelha os valores atinentes a esse sentimento ao mesmo tempo que o acentua. A fotografia de Alvão tornou-se para nós um exemplo claro dessa produção e, rapidamente, a intenção monográfica se desfez para dar lugar a um estudo mais alargado onde coubesse a compreensão da produção fotográfica à luz das questões nacionais que se impuseram aos vários regimes políticos, da monarquia ao Estado Novo.

Procurámos, assim, compreender as manifestações do espírito e as razões de uma cultura nacionalista nos organismos condicionantes da cultura nacional ao longo

destes anos, com especial destaque para a Sociedade Propaganda de Portugal e o S.P.N.

Por fim a nossa atenção recai sobre a produção fotográfica de Domingos Alvão, desde as primeiras imagens que realizou, e definidoras de uma estética própria, até às grandes encomendas de que foi alvo, especialmente nos anos 30, onde se comprova a sintonia do seu trabalho com esse vector constante da História da cultura portuguesa que foi o *Nacionalismo*.

Não se tratando, assim, de um estudo monográfico, a inclusão de alguns aspectos de carácter biográfico de Domingos Alvão deixaria de ter lugar. Após cuidada ponderação concluiu-se que, dado a natureza inédita de muitos deles, bem como da informação relativa à Fotografia Alvão, seria proveitosa a sua integração neste estudo que acaba por explorar, de modo sistemático, a produção fotográfica do fotógrafo em causa.

A presente Dissertação de Mestrado é o resultado de um percurso, por vezes sinuoso, de 5 anos de trabalho. Ao longo deste tempo a proposta original foi-se transformando à medida que a investigação avançava e que as ideias amadureciam. A falta de informação, as dificuldades na consulta de fontes e mesmo a própria extensão dos assuntos que aqui nos propusemos explanar conduzem inevitavelmente a algumas deficiências que esperamos serem colmatadas no futuro.

I PARTE

A estética Pictorialista no contexto fotográfico internacional

CAPITULO I - Renovação no gosto fotográfico: o Pictorialismo e a fotografia de arte e suas tendência

Em 1891, o Câmara Club de Viena organiza aquela que foi a primeira Exposição Internacional de Fotografia Artística e que oficializa o nascimento de um novo sistema de produção da imagem fotográfica e a renovação da sua estética. O movimento pictorialista vinha dar resposta a questões que já há algum tempo os fotógrafos vinham colocando e é, por isso, uma proposta estética consciente e teorizada.

Desde meados do século XIX que alguns fotógrafos procuram alcançar o estatuto de "artista" através da Fotografia. A nova técnica que se difundia rapidamente por todo o mundo civilizado começava a ganhar contornos de expressão artística procurando uma aproximação à pintura.

As relações entre a fotografia e a pintura são marcadas por uma troca bilateral de influências: se a fotografia de paisagem serve de base para a pintura e o desenho, como se manifesta em Corot, Courbet e outros pintores, também a pintura determina os temas e as categorias fotográficas: género, paisagem, cenas do campo, cenas marinhas, tipos regionais, cenas de caça, estudos de animais ou «japonaiseries».

As pinturas apresentadas no Salon de 1899, por exemplo, e na Royal Society, nos finais do século XIX, patenteiam uma enorme influência da fotografia e, quando reproduzidas a preto e branco nos jornais e catálogos, não se distinguem de verdadeiras fotografias; muitas daquelas pinturas foram mesmo feitas a partir de imagens fotográficas. A troca de características é tal que se chega a um estilo híbrido: nem pintura nem fotografia. Diz-se mesmo que este tipo de pintura apenas antecipa a fotografia a cores naturais.

Algumas fotografias, devido à fraca sensibilidade das chapas para captar pessoas ou veículos em movimento, apresentam um aspecto nebuloso e tremido com elementos fugazes. Este tipo de registo inspirará os pintores nos seus trabalhos impressionistas, mas a fotografia irá, por seu lado, beber nos preceitos teóricos do impressionismo. A mútua influência entre pintura e fotografia verifica-se ao longo da segunda metade do século XIX e, ainda hoje, atingida a maturidade da fotografia como expressão artística autónoma, o diálogo entre estas duas disciplinas mantém-se vivo, seja através do jogo do simulacro, seja através da(s) sua(s) desconstrução(ções).

Julia Margaret Cameron (1815-1879) seguiu os preceitos estéticos da escola pré-rafaelita e o seu trabalho, tecnicamente pobre, resultava com um aspecto *flou*, que lhe dava um carácter romântico. Foi a primeira fotógrafa a reivindicar um estatuto artístico para a fotografia e pretendia ela mesmo ser considerada como artista. Mais tarde, com o pictorialismo, o seu trabalho foi então dignamente reconhecido.

Nesta ânsia de promover a Fotografia como uma das *Belas Artes*, Oscar Gustav Rejlander[1] (1813-1875), em 1857, conjugou 30 negativos para compor a célebre fotografia «Two ways of life». Construída a partir da «Disputa» de Rafael, desde logo denuncia uma proximidade com a pintura, neste caso a renascentista. Para ele a fotografia tornava-se um meio de exprimir um determinado pensamento e essa característica fazia da nova técnica um meio de arte. Esta fotografia de Rejlander representa uma primeira vontade de assimilação da fotografia com a pintura e, consequentemente, o intuito de apresentar a fotografia com um estatuto de arte. H. P. Robinson[2] (1830-1901), seguidor de Rejlander, defende igualmente a obtenção de efeitos artísticos através da fotografia e realiza vários trabalhos em que utiliza negativos sobrepostos. Um exemplo conhecido é «Fading away», em que Robinson utiliza cinco negativos para recriar um ambiente íntimo da vida doméstica em que a doença da tuberculose vitima um elemento da família. Estes primeiros trabalhos são composições alegóricas, marcadas por uma componente simbólica que irá determinar o pictorialismo. Em 1869, no seu livro *Pictorial effect in Photography*, Robinson tenta mostrar as possibilidades que os fotógrafos têm de fundir o real com o artificial de molde a obter um efeito pictoral. Editado várias vezes e traduzido para o francês e alemão, este foi o texto que inspirou o futuro movimento pictorialista. Robinson explicava no seu ensaio como podia a Fotografia libertar-se da reprodução servil da realidade e, nesse sentido, compõe cenas de género na linha da pintura académica da época

De outro modo, o fotógrafo P. H. Emerson (1865-1936)[3], que inicia a sua actividade como fotógrafo em 1885, iria contribuir para o reconhecimento da fotografia como uma arte independente, questionando a forma estética que a

[1] De naturalidade sueca, estuda pintura na Academia de Roma e trabalha como retratista e litógrafo. Mudou-se depois para Inglaterra onde recebeu lições de fotografia e abriu o seu atelier fotográfico.
[2] Inicialmente pintor, de inspiração pré-rafaelita, acaba por se instalar com um estúdio de fotografia. Pertence à direcção da Royal Photographic Society de Londres que abandona em 1892 para fundar a Linked Ring.
[3] Médico inglês

fotografia deve tomar. Imerso numa certa confusão de conceitos - realismo, naturalismo, impressionismo - Emerson publica em 1889 o texto *Naturalistic Photography for students of Art* onde aplaude a pintura de Millet e Corot e propõe uma fotografia naturalista que desse uma imagem o mais completa possível da realidade. Baseado nas teorias de Bate, de que a visão humana apenas focava determinado ponto de uma paisagem onde se concentrava o olhar e de que tudo à volta assumia um aspecto nubloso, Emerson defende que a fotografia "naturalista" deve mostrar a realidade através de uma «focagem selectiva» que mantenha apenas focado o assunto principal, bem como captar os aspectos atmosféricos, como a chuva, nevoeiros, etc., que permitam obter uma gradação tonal correspondente à da visão. O conceito de *naturalismo*, para Emerson, corresponde ao de *impressionismo*, que julgava ter uma visão naturalista, mas que considerava limitado pelas suas conotações. Dentro dessa noção a imagem fotográfica deveria reflectir a natureza com verdade de sentimentos, a ilusão da realidade e o sentido decorativo. Pouco depois, em 1890, Emerson altera a sua posição no livro *The Death of the Naturalistic Photography*, onde acusa os pintores impressionistas de falsificar a realidade.

Alfred Maskel e George Davidson que expuseram na Exposição de Fotografia Artística de Viena, em 1891, resolvem criar em Inglaterra uma organização com o propósito de difundir as novas propostas estéticas da fotografia. Robinson abandona, então, a Royal Photographic Society e junta-se a estes fotógrafos e outros para fundar a Linked Ring Brotherhood de Londres, em 1892. A nova associação, defensora da estética pictorialista, irá manter salões internacionais de 1893 a 1909, ano em que é dissolvida.

Entretanto, Alfred Stieglitz (1864-1946), que se encontra a estudar em Berlin nos anos 80, mostra-se também interessado nos temas pastorais e efeitos naturalistas e chega a ser premiado num concurso, de 1887, por um Júri que incluía P.H. Emerson. De regresso aos EUA, Stieglitz funda em 1902, juntamente com Edward Steichen (1879-1973), Gertrude Kasebier (1852-1934) e outros, a Photo Secessão, uma associação que promove a fotografia como uma das *Belas-Artes* baseada nas sociedades artísticas recém criadas na Europa. No ano seguinte funda a revista «Camera Work» que será publicada até 1917 e funcionará como um repositório de imagens e textos teóricos do movimento pictorialista. Em 1915, fundam a «Galeria 291», onde igualmente se fomentam a fotografia e a pintura mais vanguardista como

Picasso ou Renoir e também a escultura de Rodin ou Brancusi. Steichen, pintor e um dos fotógrafos admitidos no grupo pictorialista Linked Ring, desenvolveu aqui um papel decisivo na selecção dos artistas que iam sendo expostos.

O Pictorialismo foi uma corrente artística de carácter internacional, que nasceu na Europa em finais do século XIX e que rapidamente se estendeu aos EUA; não foi uma corrente unitária pois desde início houve posicionamentos estéticos contrapostos; o que unia essas divergências era a comum defesa da ideia da fotografia como arte; em cada país o pictorialismo assumiu um carácter próprio, determinado por realidades sociais e culturais específicas.

Entre as instituições que defenderam e promoveram a nova estética, com exposições, publicações, etc., contam-se o Camera Club de Viena, o Camera Club de Londres, o Linked Ring Brotherhood, o Photo Club de Paris, a Photo Secession, a Associação Belga de Fotografia de Bruxelas (a única que não nasceu em oposição a uma sociedade de fotografia tradicional).

O Pictorialismo deriva de uma concepção baseada no primado do «making a picture»: não reproduzir coisa alguma, não imobilizar uma acção ou evento, antes retirar um facto da realidade observável e reconstituí-lo de uma forma única no campo da arte bidimensional. Alguns estetas reagem contra o que entendiam ser a decadência da fotografia e procuram uma nova via que afastando-se da realidade dê lugar à interpretação. O esforço em promover a Fotografia como uma forma de expressão artística, que corresponde ao espírito anti-positivista de finais do século, conduz a divergências em relação à forma de o fazer.

Assim, a primeira fase do movimento surge com uma carga simbólica intensa e muitas vezes os seus conteúdos são orientados para os contextos da literatura sob formas alegóricas. Se as influências da pintura simbolista são notórias também as do movimento impressionista se fazem sentir no trabalho de muitos fotógrafos. A bipolarização destas duas influências da pintura determinam as duas vertentes artísticas da fotografia deste tempo. Enquanto os puristas rejeitavam qualquer manipulação do negativo e / ou do positivo, os outros defendiam que a criatividade do processo fotográfico residia não no tirar a fotografia, mas em repensá-la e transformá-la para além da realidade do mundo através de todos os processos alternativos, desenho, pintura ou qualquer outro meio gráfico ao alcance.

No final do século os artistas simbolistas queriam objectivar o subjectivo e os impressionistas subjectivar o objectivo. Os impressionistas evocavam o mundo material em termos de percepção sensorial e os naturalistas descreviam imagens da vida e paisagens rurais; os simbolistas abriam-se à dimensão psicológica privada ou espiritual da mente. Por seu lado, a fotografia pictorialista deve muito aos temas simbolistas do inconsciente e da imaginação e recorre a efeitos impressionistas através do uso de objectivas especiais e técnicas de impressão várias.

Os puristas consideravam que o verdadeiro papel da fotografia era a simples reprodução da aparência natural. O cariz artístico da fotografia devia ser confinado à selecção, arranjo do tema e aos elementos técnicos que não obstruíssem a exposição. Retoque, efeitos especiais e arranjos na câmara escura eram opostos aos seus ideais.

Os procedimentos técnicos que uns e outros utilizam são diferenciados de acordo com os resultados obtidos. Se os puristas preferem os papéis de platina, já os restantes privilegiam o processo da goma bicromatada, o bromóleo ou o carvão. Vejamos as suas características e principais diferenças.

O processo de Platina[4], criado em 1873 por William Willis, utiliza sais de platina em vez dos habituais sais de prata e ganha popularidade entre 1880 e 1914. Utilizada com virtuosismo por Stieglitz, F. Evans, e outros, este processo distingue-se pela sua variedade tonal, permite escolher as nuances e o grão do papel. Mais tarde será usado só para criar provas estáveis e com uma textura suave. É um processo alternativo para os pictorialistas que não manipulavam as suas impressões.

A Goma Bicromatada, cuja origem remonta a 1857, é agora retomada pelos pictorialistas para os seus fins estéticos. Permitia a introdução arbitrária de cores nas próprias emulsões, a superfície podia ser acrescentada com camadas sucessivas e admitia também a utilização de pincéis e outros materiais enquanto a goma se

[4] O processo de impressão em papel de platina - platinotipia - foi sendo aperfeiçoado até que se iniciou a sua produção industrial. O seu inventor fundou a *Platinotupe Company*, com sede em Londres, e fabricou a partir de 1880 o papel de platina em três tipos de superfícies (texturada, lisa e semi-mate) e em várias cores. Graças a outros inventores o processo é mais simplificado e foi anunciado um papel que não carece de revelação que é o papel directo de platina. No final do século a impressão em platina ganha popularidade e o papel passa a ser fabricado também pela *Ilford*, *Hesekiel*, *Gevaert*, *Aristotypo Co.*, *Ansco* e *Eastman Kodak.* A popularidade deste tipo de papel vai crescendo até à I Grande Guerra, altura em que a subida do preço da platina o torna impraticável. Continua a ser produzido até 1930, mas desde 1916 que outros tipos são desenvolvidos por forma a obter os mesmos efeitos com preços mais baixos: por exemplo, o papel de paládio (1916). O papel de colódio Mate virado a Ouro e Platina, com características semelhantes ao papel de platina, surge no mercado desde 1890 e é muito utilizado em retrato de estúdio em especial até ao final da década de 10, altura em que começa a decair o seu uso, extinguindo-se do mercado nos anos 20.

encontra ainda húmida. Esta intervenção impunha um efeito puramente pictórico sobre uma imagem puramente fotográfica, como sucede na fotografia «Luta» de R. Demachy. Podia, no entanto, ser utilizado este processo sem qualquer intervenção e apenas com interesse no resultado suave da prova e na completa gradação tonal.

Inventado em 1907, por E. J. Wall e C. Welborne-Piper, o processo do bromóleo vem responder à crescente procura dos processos «nobres» que permitem várias intervenções manuais na imagem na passagem ao positivo. Muito praticado pelos pictorialistas, o bromóleo permitia a coloração das imagens com vários tons e apresentava uma gama tonal muito rica e um aspecto suave.

O processo de Carvão, descoberto em 1855-66, por Alphonse Louis Poitevin, empregava como matéria sensível o carvão vegetal. As fotografias em carvão, extremamente estáveis, tinham uma excelente qualidade com um tom contínuo e de grande detalhe, razão por que foi muito requisitado pelos pictorialistas.

Embora o contraste estético entre o efeito suave da goma bicromatada e o fino detalhe da platina, por exemplo, marque uma divisão nos fotógrafos da época, entre "artistas" e puristas, alguns dos chamados processos nobres, como a goma, são também utilizados pelos últimos, assim como a platina por aqueles, como veremos.

Os fotógrafos, como os artistas simbolistas de finais do século XIX, manifestavam-se contra o espírito positivista e capitalista e pretendiam indicar a existência de um estado espiritual em vez de descrever o mundo material em termos de percepção sensível tal como os impressionistas tinham feito.

George Davidson (1854-1930) defendendo a fotografia naturalista ataca Robinson pelas suas impressões «combinadas» e uso de modelos com trajes folclóricos e a sua crença em que a propriedade característica da fotografia residia na sua capacidade de reprodução do real. Realiza então várias experiências com uma câmara Pinhole (câmara estenopeica) que Emerson aplaudiu pelo seu esfumado, difusão de luzes e pouca definição. São trabalhos em que «naturalismo» e «impressionismo» se encontram. Nessas fotografias a definição da forma é sacrificada a favor de uma definição da imagem em valores tonais. Embora defenda a ideia de que a paisagem tem um carácter ou emoção essencial, Davidson procura enquadrar elementos de presença humana que distancia as suas fotografias de paisagens mais «abstractas», como fumo das chaminés ou roupa a secar, etc. Davidson acreditava que

a fotografia de arte não precisava de manipulação e intervenção manual. Para ele a capacidade essencial da visão era a difusão, é dizer, a sua falta de nitidez completa.

Frederick Evans (1853-1943), livreiro de Londres que se reforma em 1898 para se dedicar à fotografia, é um seguidor dos filósofos Henry James Junior e Emanuel Swedenborg que servem de orientação aos simbolistas e que vêem em qualquer objecto da natureza uma correspondência com uma qualidade espiritual. Evans era apreciador das impressões Japonesas e das artes gráficas europeias, era um purista que considerava o processo de platina o melhor procedimento para captar as propriedades exclusivamente fotográficas do detalhe e da gradação.

Heinrich Kuhn (1866-1944), que vê o trabalho de George Davidson na I exposição de Viena de 1891, junta-se ao Camera Club de Viena onde contacta com Hugo Henneberg que lhe ensina o processo da Goma Bicromatada em 1895. Os dois, juntamente com Hans Watzek, vão ser conhecidos pelos seus trabalhos neste processo. Tomam a designação de «Das Kleeblatt» e retratam paisagens pastoris idealizadas. Também os irmãos Hofmeister, que aprendem o processo com Kuhn vão aplicá-lo retratando camponeses e paisagens, a três cores e com tamanhos sem precedentes de 1x1,5m. Estes cinco fotógrafos serão alvo de uma exposição em 1907 na galeria 291 de Stieglitz em Nova York. Uma das suas preocupações era uma estética «tonalista» que se baseava na ideia de que um conteúdo ou significado poderia ser expresso por uma resposta emocional numa área tonal ou cor. Assim todos os sentimentos humanos seriam balizados entre o branco e preto através das mais variadas cambiantes tonais. Kuhn designava mesmo os seus trabalhos de «Study in Values» ou «Study in Tones». A suas fotografias costumavam prender-se a assuntos como nuvens, barcos à vela ou vestidos brancos de verão: são alguns pontos claros que ritmam e vitalizam as suas imagens perante a sucessão de sombras.

Fred Holland Day (1864-1933), rival de Stieglitz na liderança da fotografia norte americana, co-editor da revista «Yellow Book», utiliza também a fotografia como meio de construção de imagens alegóricas e de que são exemplo a sua série de mais de 200 fotografias dedicadas ao tema da crucificação, iniciada em 1898, para o que posava como modelo.

Por outro lado, os fotógrafos “artistas” utilizam todos os meios de manipular o negativo para criar um efeito mais “artístico”.

Já nos anos de 1840 era sugerida a colocação de vidros e outros materiais translúcidos entre as lentes e o chassis por forma a obter aquilo que eram os chamados «efeitos harmoniosos».

Em vários jornais de arte na década de 90 são descritos vários processos de fotografia artística: uso de sprays, o air-brush (utilizado no retoque para tornar os fundos mais consistentes e também para produzir subtis gradações de tons necessárias a uma aparência fotográfica consistente), processo de lavagens pigmentares, etc.

Em 1910, Karl Struss apresenta uma nova lente que é designada de «Pictorial Lens»: Em 1915, na revista dos pictorialistas «Platynum Prints» refere-se que há 2 tipos de fotografia: 1) científica, para a qual se utilizam lentes anastigmáticas com que se obtém uma focagem plana; 2) real pictures - deve-se usar a Struss Pictorial Lens para trabalhos interpretativos. Os pictorialistas desenvolvem inovações ópticas, mas acima de tudo novos processos de impressão, como as gomas bicromatadas de que já falámos.

Estes são alguns dos meios gráficos e ópticos com que os fotógrafos "artistas" completam os resultados obtidos através dos processos «nobres», como é o caso de Frank Eugene (1865-1936)[5] com as suas fotografias «não fotográficas», em que faz riscos para eliminar informação não desejada.

Leonard Misonne (1870-1943), belga, considerado o «Corot da fotografia», mostra-se mais preocupado com os efeitos de luz e da atmosfera do que com o objecto a fotografar. As suas fotografias de chuva e neve ficaram famosas pelo efeito de difusão e *flou* que alcançou com uma série de filtros que ele mesmo construiu. Também Gustave Marissiaux (1872-1929), belga, aplica a estética impressionista aos seus estudos de fotografia das minas de Liège, em 1903, com que recebe o 1º prémio da classe de fotografia da Exposição Internacional de Liège.

Desde 1895 que os fotógrafos franceses utilizam a goma bicromatada para fins simbolistas e um dos seus principais promotores é Constant Puyo (1857-1933) que, afastando-se do purismo de Davidson, defendia a máxima utilização das aberrações das lentes para produzir imagens mais suaves e foi um dos fundadores do Foto Club de Paris em 1894. Puyo dizia «(..) Si la aparición del procedimiento de la goma há constituido un acontecimiento, de algún modo, capital, es porque gracias a él, por

[5] Americano que estuda Belas Artes em Nova York

primera vez, podíamos escaparnos del automatismo. (...) Una copia fotográfica es una *interpretatión*.»[6]

Outro pictorialista importante foi o fotógrafo Robert Demachy (1859-1936), um dos fundadores do Photo Club de Paris, que trabalha com gomas bicromatadas desde 1894 e que publica em 1897, em colaboração com Alfred Maskel, *Photo-aquatint or the Gum Bichromate Process*, e em 1906, juntamente com Puyo, *Les procédés d'Art en Photographie*. Mais tarde dedica-se aos processos de óleo e bromóleo. Demachy defendia toda a manipulação da fotografia, mascara-a de forma a ocultar toda a seu verdadeira identidade. Para ele, a fotografia regista sempre uma realidade passada e a forma de mostrar a sua memória é inevitável que seja, formalmente, difusa e obscura, como se confirma nos seus retratos femininos e paisagens ao jeito da pintura de Degas. A exposição em Paris e Londres em 1894 de Maskel, Demachy e outros com trabalhos que pareciam aguarelas traz um maior reconhecimento aos pictorialistas.

Apesar das divergências, todos os pictorialistas procuram elevar a Fotografia à classe das Belas Artes e a forma mais imediata consiste na aproximação quer aos temas, quer aos aspectos formais e plásticos da pintura.

As contradições inerentes ao pictorialismo são resolvidas nos EUA, no coração da Photo Secession, na Camera Work de Stieglitz, onde se podem observar exemplos paradigmáticos das duas tendências principais do pictorialismo.

As duas tendências, "artística" e "purista", também se completavam entre si: os fotógrafos artísticos procuravam também expressar impressões originais procedentes da natureza e os puristas queriam também expressar ideias e sentimentos como aqueles. Puristas anglo-americanos utilizam meios ópticos para desfocar a imagem e muitos dos fotógrafos artísticos da Europa continental usam a goma bicromatada sem qualquer manipulação.

Gertrude Kasebier (1852-1934), que estuda pintura no início da década de 1890 e só depois aprende fotografia e chega a abrir um estúdio em Nova York, foi a típica fotógrafa pictorialista. Kasebier utiliza provas em gelatina com sais de prata sobre a qual faz retoques e depois volta a fotografar esta imagem retocada para obter uma nova, um negativo não realizado inteiramente pela câmara, mas pelas mãos e que serve para a impressão final em goma bicromatada.

[6] Constant Puyo in *La Revue Photographique*, Photo Club de Paris, Paris, 1904, p. 105, citado em «La

O reconhecimento que o Pictorialismo alcança na 1ª década do século traz consigo uma série de transformações na forma de olhar a fotografia e toda uma classe de fotógrafos. Desde logo surge uma nova distinção dentro da fotografia: uma de amadores e outra de profissionais. Os primeiros procuram a expressão, enquanto os segundos a representação do real. E nesse sentido, o papel da inovação e da criação artística vai recair, naturalmente, sobre os fotógrafos amadores. Em 1913, Mario Zayas, amigo de Stieglitz, escrevia na Camera Work «The difference between Photography and Artistic Photography is that (...) the first is the fixing of an actual state of form, the other is the representation of the objectivity of form, subordinated to a system of representation. The first is a process of incorporation, the second a meaning of expression. In the first man tries to represent something that is outside of himself, in the second he tries to represent something that is in himself.»

O pictorialismo desencadeou também novas necessidades de conhecimentos teóricos e estéticos. Clarence White (1871-1925), que foi a primeira presidente dos fotógrafos pictorialistas da América, em 1916, inicia uma tradição de ensino da fotografia, que se concretiza na assunção de escolas e de professores. White, que em 1898 funda o seu Camera Club em Newark, começa a leccionar os seus primeiros cursos de fotografia na Universidade de Columbia no ano de 1907 e, no seguinte, exerce o cargo de professora do Instituto de Artes e Ciências de Brooklyn. Algum tempo depois, em 1910, funda uma escola de Verão de fotografia em Georgetown Island, no Maine, e, em 1914, estabelece a escola de fotografia em Nova York que recebe o seu nome e que formou futuros fotógrafos como Dorothea Lange.

Finalmente, por força da concepção capitalista da obra de arte como objecto raro e único, a fotografia pictorialista é assumida como uma forma contemporânea de expressão artística. E, claro, é nos EUA que surgem as primeiras galerias com actividade de marketing regular, exposições e crítica, enquanto que na Europa se continua a tradição dos Salões. Neste campo destacou-se Stieglitz, pela sua actividade em torno da *Camera Work* - um fórum de discussão de ideias e apresentação de provas com grande qualidade de impressão -, mas especialmente pelo dinamismo da foto-galeria «291», localizada estrategicamente na 5ª Avenida, por onde passaram inúmeras mostras de fotógrafos pictorialistas, e não só.

Fotografia Pictorialista en España». Madrid: Fundación «La Caixa», 1998. p. 16.

Numa 2ª fase do pictorialismo, dito moderno (1910-1920), assiste-se a uma adequação das temáticas: a cidade e a tecnologia começam a cativar os fotógrafos que deixam de parte as fotografias de paisagem, de cenas rústicas e do mundo rural idealizado.

O desenvolvimento do pictorialismo abarcou muitas tendências artísticas ao longo de meio século convivendo sucessivamente com o naturalismo, o impressionismo, o simbolismo e até os primeiros movimentos de vanguarda. Os pictorialistas aspiravam ao reconhecimento da fotografia como meio apto para a criação de obras de arte e aspiraram a fazer a sua ligação com a expressão artística e gráfica da época.

Embora isoladamente fotógrafos por todo o mundo continuem a defender uma estética pictorialista, mesmo até aos anos 60, o movimento terminava simbolicamente com o fim da *Camera Work*, em 1917, quando alguns dos fotógrafos mais representantes, como Steichen, abandonam as suas fileiras.

Pouco depois de 1920, coincidindo com o advento das câmaras reflex (a Leica, por exemplo), ocorre uma violenta reacção contra o pictorialismo e dá-se o início da fotografia moderna, seja com o movimento da New Vision, associado às vanguardas artísticas (Construtivismo, situações Dada, Surrealismo, entre outros) com as suas fotomontagens, solarizações, sobreimpressões, fotogramas, etc., seja com os fotógrafos da *New Objectivity* que defendiam a máxima nitidez e definição e manifestavam total repúdio pelos processos dos pictorialistas, e cujo trabalho iria influenciar o futuro grupo f/64 de Edward Weston e Ansel Adams.

CAPITULO II - A referência da situação espanhola: do pictorialismo como fotografia artística à sua utilização pelo regime franquista[1]

Em cada país o pictorialismo assumiu um carácter próprio, determinado pelas realidades sociais e culturais específicas. No caso da Espanha, o período de maior difusão espontânea do pictorialismo verifica-se entre 1900 e 1936, embora o advento da ditadura de Franco, a partir de 1939, que truncou de algum modo as experiências relacionadas com a fotografia artística de vanguarda, continue a estimular esta estética, nomeadamente no campo da ilustração. A fotografia puramente artística refugia-se então nas associações de amadores que perpetuam as práticas pictorialistas até aos anos 60, tratando-se este tardo pictorialismo de uma repetição até à exaustão dos temas já anteriormente tratados. Também o advento das vanguardas não pôs em causa o pictorialismo, que acaba por receber influências dos seus pressupostos estéticos.

A primeira sociedade fotográfica de certa envergadura em Espanha é a Sociedade Fotográfica de Madrid e corresponde ao verdadeiro motor impulsionador do pictorialismo em Espanha. Fundada em 1899 por Manuel Suarez Espada, nasce a partir do Circulo de Belas Artes e, em 1907, converte-se na Real Sociedade Fotográfica. Esta associação, cujas principais actividades giravam à volta de excursões, projecções e concursos, contava entre os seus membros fotógrafos como Antonio Cánovas[2] (1874 - 1933), Luis de Ocharan, José Ortiz Echague e Santiago Ramón y Cajal - representantes do pictorialismo espanhol. A S.F.M. publica, desde 1901, a revista *La Fotografia* dirigida por Cánovas, em que divulga a fotografia como arte através de artigos e comentários sobre as imagens publicadas, além de artigos técnicos em que se relatam os processos utilizados pela fotografia pictorialista internacional, como a goma bicromatada e o carvão. Outra publicação *Graphos Ilustrado*, (1906-1907), manifestando as mesmas preocupações que a anterior, conta mais uma vez com a participação de Cánovas e Echague. A divulgação internacional

[1] Para este capítulo foi usada a seguinte bibliografia: *La Fotografia Pictorialista en España - 1900-1936*. Fundación «La Caixa», 1998; Públio López Mondéjar, *Historia de la Fotografia en España*. Lunwerg Editores, S. A., 1997; Públio López Mondéjar, *Las Fuentes de la Memoria - Fotografia e Sociedade en España*. Lunwerg Editores, S. A., 1992; Públio López Mondéjar, *Las Fotografia e Sociedade en la España de Franco - Fuentes de la Memoria III*. Lunwerg Editores, S. A., 1996; Marie-Loup Sougez, *Historia de la Fotografia*. Madrid: Catedra, 1999.

da fotografia pictorialista espanhola é feita através da crónica anual de M. Méndez León para a *Photograms of the Year*[3], onde são publicadas imagens dos fotógrafos espanhóis a par dos internacionais, sendo Echague o responsável pela mesma a partir de 1914. Pelo resto de Espanha não há uma organização como em Madrid, onde as revistas e as sociedades promovem o pictorialismo, mas individualmente vários amadores vão adoptando esta estética. As características do pictorialismo espanhol, como do internacional, são, ao início, as que se encontram nas fotografias enformadas da estética simbolista e Art Nouveau. Puyo, H. Day, F. Eugene, René Le Bègue têm a sua réplica em fotógrafos Espanhóis como Joan Vilatobá, A. Cánovas, ou Pere Casas Abarca: ninfas no bosque, mulheres com largas túnicas; o raio de sol que se filtra através das árvores em representação da Divindade; as mulheres retratadas que passam a ser símbolos de beleza. Manifestam-se também influências dos pré-rafaelitas, especialmente em Casas Abarca. Mas paralelamente também há uma influência da pintura mais académica que recreava temas históricos ou literários, de que se destaca a série «Bucólicas» de Casas Abarca, onde se encontram semelhanças com o trabalho de Alvão. Estes trabalhos no seu todo correspondiam ao gosto de uma certa burguesia da época. Outros motivos de inspiração são as cenas familiares de mães e filhos ou de referência a motivos religiosos. Tal como sucedia no movimento internacional, também em Espanha existe uma divergência quanto à utilização de processos pigmentares e das «objectivas artísticas» que produziam um efeito *flou* muito pronunciado e que desvirtuavam a verdadeira essência da arte fotográfica, convertendo-a numa pobre imitação da pintura, como dizia Cánovas em *La Fotografia*[4]. Esta discussão só terminou quando se assumiu o estatuto artístico da fotografia independentemente do processo utilizado, directo ou pigmentar.

Mas o carácter próprio do pictorialismo espanhol deve-se ao interesse nascente por temas etnográficos e antropológicos de busca da essência espanhola através dos seus tipos, pelas vilas e cidades castelhanas e pelos protagonistas destes cenários: camponeses e tipos castelhanos. Estas influências resultam numa mescla de trabalhos de um pretendido carácter documental, mas realizados com técnicas

[2] António Cánovas quando se instala como profissional, com atelier junto das Portas do Sol, em Madrid, altura em que toma o nome de *Dalton Kaulak*, põe de lado as impressões nobres, como a goma, que se tornavam pouco rentáveis para o negócio.

[3] É nesta publicação britânica que o Visconde de Sacavém, em 1916, apresenta o relatório da fotografia pictorialista em Portugal - *Pictorial Photography in Portugal*

pigmentares e em que o fotógrafo, no momento da tomada de vistas, intervém na colocação das personagens.

A partir dos anos 20, verifica-se a passagem a uma segunda fase do pictorialismo com a criação de várias associações, principalmente a Agrupación Fotográfica de Catalunha (com Joaquin Pla Janini), a Sociedade Fotográfica de Saragoça e o Foto Club de Valência, que dão um novo impulso a esta estética fotográfica. Ao mesmo tempo, surgem no panorama espanhol várias revistas especializadas como *Criterium*, *La Revista Fotográfica*, *Arte Fotográfico, El Progresso Fotográfico, Foto, Art de la Llum*. Neste segundo movimento regista-se o acentuar de um interesse generalizado pela paisagem e pelos costumes, pelo uso vulgarizado da goma bicromatada, do bromóleo e do bromóleo transportado. Predominam as cenas rurais e, quando os fotógrafos enquadram nas suas objectivas cenas urbanas, evita-se a procura da modernidade e jogos de luz e de volumes, etc.

Os contornos assumidos pela fotografia pictorialista desta segunda geração prende-se mais com o alvorecer de um nacionalismo que faz os seus autores voltarem-se para as regiões menos conhecidas onde sobreviviam ainda os restos indígenas da Pátria e a alma profunda de um povo. Tratava-se em definitivo de ressuscitar um passado perante um futuro marcado pela crise profunda do desgastado e agonizante bipartidarismo da Restauração e pelo crescente protagonismo político das classes populares e pequeno burguesas. O advento da burguesia busca a tradição e o passado e acaba por enfatizar o folclórico e o pitoresco. Daí a exaltação do *velho*, que constitui uma das características essenciais da nova fotografia artística. Enquanto alguns faziam a crónica literária, lúcida da Espanha, a fotografia pictorialista, ao contrário, reinventava de forma a exaltar uma Espanha provinciana, mística e de nobres já, então, esquecida. Os pictorialistas idealizaram uma tradição espanhola, a sua essência racial, espiritualidade, misticismo e todos os valores que vinham sendo enfatizados pela retórica nacionalista.

Este interesse por uma determinada fotografia "etnográfica" regista-se já em 1921, no 1º salão internacional de fotografia em Madrid, onde abundavam, entre os trabalhos, fotografias de tipos, paisagens e costumes espanhóis.

Um dos primeiros a realizar este tipo de imagens foi Julio García de la Puente com a sua visão idealizada da vida rural na Cantábria. Mas o maior representante

[4] Conforme se refere em *La Fotografia Pictorialista en España - 1900-1936*. Fundación «La Caixa»,

deste modelo de pictorialismo foi José Ortiz Echague[5] (1886 - 1980), com a sua monumental tetralogia, onde aplicou todo o seu talento e técnica ao serviço da Espanha e recria um país à sua maneira, de uma pátria que queria mística e guerreira: *Tipos y Trajes de España*, de 1930, que teve um prólogo de Ortega y Gasset e foi alvo de uma segunda versão, aumentada, em 1933 - *España tipos e trajes*; *Castillos y Alcázares* (1956); *España mística* (1943) e *España pueblos y paisages* (1938). Echague em muitas ocasiões faz pousar os seus personagens para obter o efeito plástico pretendido, para o que utiliza inicialmente o carvão directo e, depois, a técnica do carvão fresson[6].

Embora com uma fotografia mais instantânea, também o Conde de la Ventosa se enquadra neste género de pictorialismo, com um enfoque muito próximo das fotografias que J. Craig Annan realizou na sua viagem por Espanha e cujos trabalhos foram publicados na Camera Work. Nesse sentido, em 1928, Ventosa publica *Por España. Impressiones Gráficas.*

Outro representante do tardo pictorialismo foi Joaquin Pla Janini, o mais apaixonado defensor de certo fundamentalismo intervencionista e pigmentário. Pla Janini foi quem manteve mais prolongadamente o excesso classicista, mitológico e alegórico do 1º pictorialismo, mas passa também pelo nacionalismo regionalista.

Claudi Carbonell foi mestre dos bromóleos, cultivou a paisagem e as cenas de género com grande delicadeza e perfeição formal.

À sombra do pictorialismo desenvolveu-se em Espanha uma fotografia inteiramente de costumes, folclórica e etnográfica.

A 1 Abril de 1939, Franco impunha um regime político de carácter nacionalista, autoritário, unitário, ético, missional e imperial. Este novo regime, que não deixou liberdades criativas para as diversas expressões artísticas, também se fez sentir na fotografia. Volta-se a recorrer ao academismo fotográfico. O pictorialismo constituía a tendência fotográfica mais de acordo com o espírito triunfalista e mitificador das novas autoridades e com a miséria moral e artística da ditadura. O nacionalismo cultural retomou o ideário estético que tinha animado este movimento -

---

1998

[5] Dirige a firma CASA, construtora de Aviões, e funda a SEAT, que preside até à sua morte. Dá-se a conhecer como fotógrafo em 1903 com a fotografia «Sermão da Aldeia», uma composição muito cénica que antecipa os futuros trabalhos.

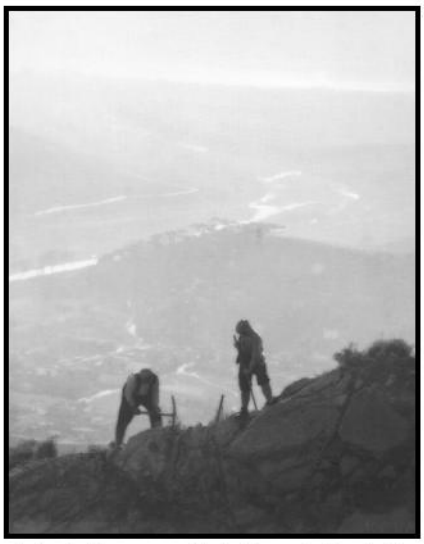
folclore, pitoresco, exaltação da raça, da tradição e de um passado imperial - que caracterizaria a obra dos mais célebres fotógrafos do pós-guerra. A estética do franquismo era uma amálgama de retórica que se aproximava muito do quadro de valores do pictorialismo do antes guerra: grandeza e unidade da Pátria, exaltação da Raça, da Tradição e de uma catolicidade barroca.

Os fotógrafos deste tempo foram, em primeiro lugar, Echague, que manteve a sua intensa actividade até aos anos 70, Pla Janini, José Tinoco, Antóni Campaná, Mora Carbonell, entre outros. E estes exaltam nas suas obras a paz, a honra, a harmonia sem angústias da vida rural e campesina. A idealização ou poetisação da realidade exercida pela fotografia do pós-guerra completou-se com a acção dos funcionários da censura que velava pela pureza dos costumes e salvaguarda dos valores do Movimento Nacional.

[6] É uma variante do processo de carvão que se divulgou pela marca «Fresson». São utilizadas quatro capas de emulsão que são estendidas com uma máquina de rodilhas, o que produzia um efeito rugoso na prova final. Echague foi quem adquiriu a patente deste tipo de papel e divulgou em Espanha.



Antoni Arissa - Els pedraires - c. 1930
(reproduzido de *Las Fuentes de la Memoria II - Fotografia y Sociedad en España, 1900-1939*)



Antoni Arissa - sem título (reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)



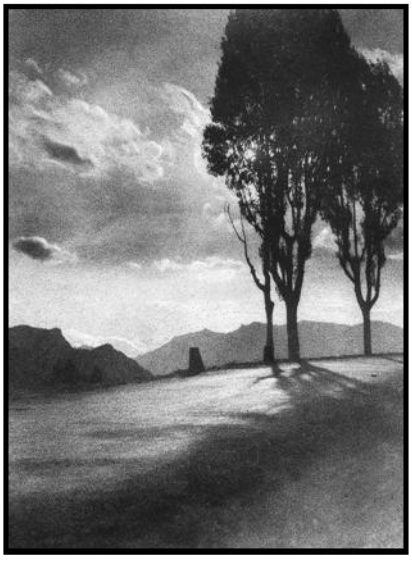
Conde de la Ventosa - Fuente del Prado - Madrid - c. 1920
(reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)



Joan Porqueras - En el puerto, 1929 (reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)



Joan Vilatobá - sem título (reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)



Joaquim Pla Janini - Cuando el dia muere
(reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)



Julio Garcia de la Puente - Sus favoritos, c. 1901
(reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)



Pere Casas Abarca - sem título - Série Bucólicas
(reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)



Ortiz Echague – La música – c.1910
(reproduzido de *La Fotografia Pictorialista en España*)

II PARTE

A conjuntura cultural da produção fotográfica em Portugal na 1ª metade do século XX

CAPITULO I - O meio fotográfico à luz das revistas da especialidade

É a realidade pictural, e só ella, que elevará o photographo à categoria de artista[1]

Esta Revista não pode de forma alguma substituir as escolas, especialmente no sentido de formas profissionais; mas pode, em noções gerais, orientar tanto os que queiram entrar para a classe de amadores, guiando-os desde os primeiros passos, aconselhando-os na escolha de seus apparelhos e accessorios, dos materiaes a empregar e das manipulações technicas, nos varios ramos da Photographia[2]

Ao longo das quatro primeiras décadas de novecentos, os interessados na nova arte viam depender os seus conhecimentos de revistas especializadas no *métier*, de pequenos artigos publicados em edições periódicas e de alguns manuais e guias ocasionalmente postos à venda. De todos estes mecanismos, as revistas de fotografia representam aquele que mais influência terá tido, pela sua assiduidade, na maioria mensal, e diversidade de assuntos fotográficos que trata, dirigidos a um público diversificado, de amadores e profissionais. Por isso optámos por olhar para o meio fotográfico português através da realidade da imprensa da especialidade.

Em 1899, no mês de Agosto, é lançado o primeiro número do *Boletim do Photo Velo Club*[3], órgão de propaganda do Photo Velo Club, do Porto, que se identificava como *Revista Mensal Illustrada de Photographia, Pintura e Bicycleta e orgão do Photo Velo Club*. Composto apenas por 8 números, de Agosto de 1899 a Dezembro de 1900, sem nunca referir o seu corpo directivo, o Boletim vai servir de órgão divulgador das actividades do Club, mas também de informador dos principais eventos a nível nacional no campo da fotografia, com algumas incursões no meio das Belas Artes. A par de artigos de carácter técnico[4] assinados pelos pseudónimos

[1] S. Brum do Canto, in *Echo Photographico*, Ano IV, p. 62
[2] *Arte Photographica*, Ano II, nº13, pág. 194-5
[3] Não foi possível ainda a consulta desta revista, desconhecendo-se também quais foram os seus responsáveis e colaboradores. As informações que a seu respeito aqui incluímos reportam-se à obra de António Sena, *Uma História de Fotografia*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.
[4] Exemplos: Boletim do Photo Velo Club: nº 1, p. 2 - «Raios X», p. 4 «Pratica da Pintura a Óleo; nº 2, p. 1 - «Microphotographia», p. 4 - «O Tempo de Pose»; nº 3, p. 1 - «Reveladores», p. 4 «A Platinotipia»; nº 4, p. 1 - «Objectivos Cooke»; nº 5, p. 6 - «O Papel Authomatico»; nº 6, p. 6 - «Provas

Detective ou *Photograma* (existem outros não assinados e também transcritos de outras revistas), apresenta uma série de artigos de cariz temático subscritos por «*Photometre*» e João Augusto Ribeiro[5] dedicando-se o último, em especial, aos assuntos relativos às Belas Artes.

Não será displicente notar a presença de artigos técnicos, como «A Platina»[6], por quanto denotam a assunção de um determinado gosto, já que as provas impressas em papel de platina obtêm uma grande riqueza tonal e são de grande duração e é «(...) um dos processos de impressões photographicas que maior desenvolvimento tem tomado no estrangeiro, e que entre nós assentou as suas bases ha annos, tendo sido aproveitado, como lá fora, por algumas casas de Lisboa e Porto, com intelligencia e bom gôsto (...)»[7]. Como se vê, é um papel que obteve uma grande aceitação, pelos fotógrafos e pelo público, restringindo-se a sua utilização pelo facto de ter «(...) ainda um preço um tanto ou quanto levantado, em virtude de, não só do melindroso da sua manipulação, como também da sua conservação. (...)»[8]. Mas a sua limitação deve-se também ao facto de requerer «(...) uma intuição artistica de primeira ordem, razão porque só os bons photographos conseguem expôr trabalhos verdadeiramente brilhantes. (...)»[9]. A opção por este tipo de papel, e seus efeitos, revê-se novamente no artigo«Viragens para papel Platina»[10] inserto na rubrica «Formulário».

No que diz respeito aos artigos temáticos não podemos deixar de referir a inclusão de textos que nos deixam intuir um gosto fotográfico marcado pelo pictorialismo. Dois assuntos sistematicamente tratados pelos fotógrafos neste período são aqui apresentados: os céus e as sombras. «O Céu na Paisagem», da autoria de *Detective*, disserta acerca da importância deste elemento da natureza nas composições fotográficas, considerando que «Uma paysagem em que o ceu seja representado por uma mancha branca é pouco verdadeira e de mau efeito. (...)» e que «O methodo de

---

Coloridas»; nº 7, p. 6 - «Noções de Photographia»; nº 8, p. 6 - «O Elconal»; além da habitual rubrica «Formulário» onde se fornecem as fórmulas dos mais variados processos.

[5] João Augusto Ribeiro é pintor, crítico e professor de desenho do Instituto Industrial do Porto. Colaborador assíduo da revista *Arte* dirigida por Marques Abreu. As sua relações com este fotógrafo são também comprovadas pelo texto que escreve para *Vida Rústica - costumes e paisagens*, de M. Abreu, em 1924, em que exalta as suas fotografias e condena os exageros do «(...) cubismo e do futurismo, inovações resultantes de grave indisciplina mental, ou de propósitos caprichosos sem justificação possivel (...)»

[6] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 3, Outubro de 1899, p. 6 a 8.

[7] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 3, Outubro de 1899, p. 6 a 8.

[8] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 3, Outubro de 1899, p. 6 a 8.

[9] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 3, Outubro de 1899, p. 6 a 8.

[10] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 4, Novembro de 1899, p. 8.

impressões combinadas impõe-se, pois, sempre que o photographo tenha uma mira artistica ou pelo menos sempre que elle queira apresentar um trabalho original.»[11] Entende-se por método de impressões combinadas a utilização de uma chapa com uma exposição, apenas de um céu, na mesma impressão onde se imprime a paisagem, permitindo, assim, expor esta 2ª chapa apenas de acordo com as características do céu, não afectando a boa exposição dos restantes elementos, nomeadamente nas zonas das baixas luzes. São fornecidas ainda indicações para melhor fotografar os céus, como a utilização de determinadas chapas fotográficas ou de uma operação através da qual se torna opaca a zona do céu no negativo por meio de verniz aplicado nas costas da chapa negativa[12], e, finalmente, o emprego do papel de platina. O objectivo é, deste modo, obter uma paisagem com um céu com grande "relevo" que confere ao todo maior densidade.

Num outro artigo, «A Photographia sob o Arvoredo», não assinado, dão-se alguns conselhos sobre a melhor forma de fotografar nestas condições e de reter toda a informação da paisagem nas zonas de sombra, as baixas luzes. Para isso se aconselham objectivas específicas, de grande distância focal, chapas rápidas, mas não extra rápidas para não impedir as gradações tonais, nomeadamente das folhagens, «(...) tão necessárias para o effeito desejado.»[13] E, por fim, «(...) julgamos que os quadros de maior effeito são obtidos no momento em que o sol baixa, ao fim da tarde, tendo-o à direita, à esquerda, ou ainda na frente da câmara, sendo útil dar uma exposição sufficiente às sombras (...)», tudo para se obter um negativo «(...) delicadamente graduado e com contrastes sufficientes para fornecer uma prova brilhante.»[14]

Ainda um outro artigo temático, a propósito de algumas fotografias expostas nas vitrines do Photo Velo Club, relembra-nos uma prática corrente da fotografia deste período: a coloração das provas fotográficas. «Provas Coloridas»[15] aborda as técnicas para obter o efeito de colorido nas impressões fotográficas que resultam em «(...) lindas photographias coloridas, especialmente em vistas, em que há céus com núvens e águas com reflexos, sem sacrificar o resto da paysagem, á cor dos papéis emulsionados - artigo muito bonito para principiantes, mas inimigos capitaes da arte

[11] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 4, Novembro de 1899, p. 6 e 7.
[12] Esta última prática vemos ser corrente nos trabalhos de Alvão.
[13] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 6, Janeiro de 1900, p. 4 a 6.
[14] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 6, Janeiro de 1900, p. 4 a 6.
[15] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 6, Janeiro de 1900, p. 6 e 7.

photographica alliada á pintura.»[16]. Resume-se nestas linhas a postura do articulista relativamente à fotografia e à sua categoria artística: a «arte photographica» apresenta-se intimamente ligada à pintura, pelo que todos estes processos enobrecem a Fotografia na medida que a fazem aproximar dos aspectos formais daquela.

Esta publicação, na sua secção de Correspondência, acusa a recepção de publicações como «La Photo Revue», «Boletim Photographico» ou do «Bolletino della Societá Fotografica Italiana», mas de revistas estrangeiras apenas são utilizados três artigos. Dois são textos técnicos que preenchem a rubrica Formulário, e que não têm interesse no que diga respeito às suas implicações de ordem estética. E um outro artigo - «A Mulher na Fotografia» - traduzido da «Ombres et Lumières», aborda a participação da mulher nas lides fotográficas. Melhor será dizer, a quase raridade das presenças femininas nesta actividade, se bem que o autor considere que essa tradição remonte aos tempos em que era forçoso carregar toda a parafernália que dizia respeito à fotografia e que deixou de ser necessário com o aparecimento das chapas de colódio seco e, mais tarde, de gelatina brometo. O autor chega mesmo a observar que as máquinas, "agora", parecem ter sido criadas para senhoras. Regista-se contudo um incremento da presença feminina, mas ainda muito pequeno no espaço europeu, mas já com maior expressão nos EUA. Em Portugal a situação não é melhor: à excepção de muitos poucos casos, a mulher não participou da actividade fotográfica ao longo deste período. Maria da Conceição Lemos de Magalhães e Aurélia de Sousa são duas excepções de valor a uma prática exercida correntemente pela população masculina.[17]

Como já se referiu *supra*, a publicação inclui artigos maioritariamente sobre fotografia, mas também outros que remetem para a prática da pintura: veja-se o artigo «Prática da pintura a óleo» que se reparte em 3 números ou «O Pastel» ou ainda outros artigos relacionados com as artes plásticas como seja «Joaquim Gonçalves da Silva - Projecto - maquette do monumento da descoberta do Brasil» ou ainda críticas a Exposições de Belas Artes, apenas entre os oito números que compõe a sua edição. Podemos assim entender um relacionamento íntimo entre a fotografia e as artes plásticas e em especial a pintura. Compreende-se essa proximidade se atentarmos à corrente estética que, em relação à fotografia, se defende nesta revista bem como nas

[16] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 6, Janeiro de 1900, p. 6 e 7.
[17] Lentamente vão surgindo entre os expositores de concursos, nomes de fotógrafas amadoras. O *Echo Photographico* dá conta de algumas novas amadoras: Natália Terra (Graciosa, Açores), Maria C. Godinho (filha de João Nunes Godinho, de Almeirim)

fotografias que são aqui trazidas a público ou de que se dão notícia.

A propósito da primeira Exposição Nacional de Fotografias de Amadores[18], no Boletim de Dezembro de 1899, um artigo, que começa por se referir ao impacto deste acontecimento na imprensa, debruça-se sobre a questão do estatuto artístico da fotografia. Este pequeno artigo[19] vem, entre nós, relembrar essa velha celeuma a que já aludimos anteriormente. A defesa da fotografia enquanto Arte, em Portugal, assim como se observou no caso espanhol, tem início um pouco mais tarde[20] do que nos restantes países e, provavelmente, a oportunidade desta mostra de trabalhos de amadores é um dos momentos decisivos no tratamento desta questão. No artigo atrás referido, trata-se da dúvida levantada pelo jornalista de «O Século», um dos jornais que mais referiu este certame, se a «Fotografia é uma Arte?»[21]. Significativamente, a discussão é lançada à volta de uma exposição de amadores, justificando assim a ideia de que as inovações verificadas no campo da fotografia nos são trazidas pelos amadores e não pelos profissionais como vem a concluir o articulista do Boletim do Photo Velo Club, *Photometre*.

O artigo ganha relevo, não pelo tratamento que faça dos trabalhos levados à exposição, mas sim pelas considerações que são tecidas relativamente ao estatuto da fotografia. Esta exposição, que marca o início do século XX no campo da fotografia, realizou-se sob protecção de Suas Majestades, D. Carlos e D. Maria Pia, e foi organizada graças a uma Comissão onde figuram figuras de proa da cultura nacional como o Conde de Tomar, Rosendo Carvalheira ou Camilo A. dos Santos[22], entre outros. Organizada em 4 classes[23], a exposição aberta a todos os amadores

[18] Exposição Nacional de Photographias de Amadores, realizada em 31 de Dezembro de 1899 na Sala de Portugal da Sociedade de Geografia, organizada pelo Conde de Thomar, Eduardo Coelho e Camillo A. Santos.

[19] *Boletim do Photo Velo Club*, nº 5, Dez. de 1899, p. 2: «A propósito da Exposição de Photographia»,

[20] Embora já em 1887, no nº 1 do Boletim da Academia Portugueza de Amadores Photographicos, a propósito de uma palestra sobre a história da fotografia, se refira «Arte Photographica», só agora no dealbar do século XX é que é problematizado o estatuto da fotografia publicamente.

[21] A referência aqui desta exposição e parte do seu tratamento justifica-se pela necessidade de caracterizar uma estética que começa a despontar em inícios do século. E desta exposição encontrámos com interesse o levantar da questão da fotografia como arte. A partir do esclarecimento dessa questão podemos melhor entender a assimilação de um gosto oriundo do estrangeiro, de determinado tipo de associações e grupos culturais. E assumir que essa estética a que nos estamos sempre a reportar é a que encontramos nos trabalhos de Alvão, bem como em outros fotógrafos portugueses dos primeiros anos desta centúria.

[22] Sócio fundador da Sociedade Portuguesa de Fotografia

[23] Classe Primeira: paisagem e marinhas, arquitectura - monumentos, retratos - grupos, quadros de composição e fantasia, Ampliações - reduções, Photographia colorida; Classe Segunda: fotografia científica, fotomicrografia e radiografia; Classe Terceira: Transparentes para decoração, para

interessados, sujeito a uma quota de inscrição de 4$000 réis, englobava todos os registos possíveis de realizar através do suporte fotográfico. As categorias de «paisagem e marinhas», «arquitectura», «retratos - grupos» e «quadros de composição e phantasia», inseridas na primeira classe, recordam-nos de imediato as classificações próprias da pintura. Organizava ainda aquela Comissão instaladora um concurso especial de fotografia entre os expositores, preparado com três meses de antecedência, tendo sido escolhido como assunto «Paisagem, animada e com água», para o que havia medalha de prata e menções honrosas. Para os expositores foram previstos três lugares, sendo para o 1º uma medalha de ouro, para o 2º de prata e para o terceiro lugar 16 medalhas de prata e ainda, para os 4º lugares menções honrosas em número indefinido. Paralelamente, estava previsto uma mostra de trabalhos de amadores notáveis já falecidos e uma exposição dos utensílios de fotografia das casas de Lisboa e Porto.

Pelo exposto se considera esta exposição de grande importância no assumir de um gosto entre nós. A sua expressão é relativa se tivermos em conta que se apresentam "apenas" 52 concorrentes[24], tanto mais que, como diz Arnaldo Fonseca, no *Boletim Photographico*[25], os trabalhos expostos foram realizados quase todos com os processos correntes de gelatina brometo e cloreto e já em papéis de platina e de bicromato foram raros os apresentados.

Em Dezembro de 1900, o Photo Velo Club lança o seu oitavo Boletim com o qual termina a publicação e "anunciando" o desmoronar de um projecto intimamente ligado à fotografia, onde se organizavam exposições para amadores, se dispunha de um quarto escuro para os sócios, bem como de uma "escola" fotográfica[26].

Pouco antes do último número desta revista, uma outra, também do Porto, em Outubro de 1900, vê lançada a sua primeira publicação: *Sombra e Luz - Revista de Literatura, Arte, Sport e Photographia*[27]. Os seis primeiros números, dirigidos por Justino de Montalvão, compõem a I série abrangendo as áreas da literatura, arte e desporto além da fotografia, como se vê indicado no subtítulo, cada um com 32

---

projecções e vistas estereoscópicas; Classe Quarta: fotografia sobre seda, esmalte e porcelana, provas obtidas pelos processos fotomecânicos.

[24] Bastante para a época se confrontarmos com o nº de expositores participantes na Exposição Internacional de Fotografia de 1886, no Porto, que não ultrapassa a dúzia.

[25] Ver à frente.

[26] Sobre a «Escola Pratica de Photographia do PhotoVelo Club» se falará mais á frente.

páginas das quais apenas 8 se referem à especialidade fotográfica. Com o número 7 dá-se início à II série, totalmente dedicada à «...photographia, e á arte nos pontos em que com ella se liga.»[28], sendo os seus números agora reduzidos, por norma, para 16 páginas e ampliados «...quando tal se verifique necessário...». A diminuição do número de páginas, justificado pelos editores por não haver «...só em photographia, assumpto para 32 paginas...»[29], é acompanhada por melhoramentos introduzidos, como sejam o aumento da quantidade e da qualidade[30] das gravuras, o que segundo os editores obriga à manutenção do mesmo preço de venda. Em 1901 foram colaboradores da *Sombra e Luz* o fotógrafo Guedes de Oliveira[31], Oliveira Alvarenga[32] e Marques de Abreu[33]; este último que, na qualidade de operador do atelier de zincogravura da Photographia Universal, primeiro, depois com oficina própria, realizou as zincogravuras da revista.

No número 1 de Outubro de 1900, na página 22, entra em cena a primeira edição da secção fotográfica da revista com um texto (da responsabilidade de Helios[34]) em que se apresenta um panorama das publicações da especialidade na Europa e EUA. Nesta confrontação[35], o articulista apresenta Portugal na cauda de

---

[27] *Sombra e Luz*, 1900-1901, Fundador e director proprietário: Augusto Gama; Redactores - secção literária: Fantasio; secção artística: Delta; secção photographica: Helios; Cronista: João Grave (escritor portuense); Editor administrador: Miguel José Mota;

[28] *Sombra e Luz*, II série, nº 7, página 193. A alteração é justificada num texto do nº 7, página 191: «(...) Compondo-se a quasi totalidade dos nossos assignantes de photographos amadores, queixam-se estes de que a parte da nossa revista que dedicamos á photographia é resumida e tem poucas gravuras. / Achando de todo o ponto justas as considerações que a este respeito nos fazem, resolvemos, a partir do nº 7 fazer a nossa revista dedicada exclusivamente á photographia, e á nos pontos em que com aquella se relacione. (...)»

[29] *Sombra e Luz*, I série, nº 6, página 191.

[30] Acerca da qualidade das gravuras, já se havia demonstrado alguma atenção quando no número 2, Dezembro 1900, se refere «...já conseguimos melhorar muito, principalmente as gravuras fora do texto, cujo papel faz uma diferença enorme.», *in Sombra e Luz*, série I, número 2, Dezembro 1900, página 33.

[31] Guedes de Oliveira (1865-1932) foi um distinto fotógrafo do Porto com a sua própria casa fotográfica (Photographia Guedes) instalada desde Outubro de 1892; colaborou com textos n'*A Voz Publica*, *O Primeiro de Janeiro*, entre outros periódicos portuenses; foi também um importante organizador de exposições; levou a cabo, com outros, a organização da Sociedade de Belas Artes do Porto (1898).

[32] José Augusto d'Oliveira Alvarenga, um professor portuense.

[33] Fotógrafo, dedicou-se desde o início da sua actividade à gravura, em particular no campo da gravura química, vindo a especializar-se na zincogravura; foi professor na Escola Industrial Infante D. Henrique, do Porto; acompanhou fotograficamente diversos estudos de História da Arte, como em *A Arte Românica em Portugal*, de Joaquim de Vasconcellos; assumiu responsabilidades editoriais de muitas obras como de toda a colecção de *A Arte em Portugal*.

[34] Helios é o pseudónimo de um autor que desconhecemos.

[35] *Sombra e Luz*, série I, nº 1, Outubro 1900, página 22: «Os jornaes photographicos que se publicam no anno corrente segundo os annuarios, não fallando n'estes nem nas publicações avulsas, são: na França 27, Inglaterra 24, Estados Unidos 18, Allemanha 15, Italia 7, Austria 6, Hollanda 6, Belgica 5, Russia 5, India 1, Suecia 1, Portugal 1.»

todos, num total de 17 países, pertencendo ao grupo dos que apenas dispõem de um jornal fotográfico, de modo a justificar a necessidade do novo projecto. Não sendo correcta a informação, já que no momento ainda é editado o referido *Boletim do Photo Velo Club* e o *Boletim Photographico* havia já iniciado a sua publicação em Janeiro do mesmo ano, esta nota denuncia uma certa falta de conhecimento das actividades no meio fotográfico ou pouco alcance dos outros projectos referidos. É esta a situação que a presente publicação pretende ultrapassar e que é comprovado pela exclusividade temática a partir do número 7, como vimos.

A redacção propõe-se, desde o início, a organizar e realizar um concurso mensal que noticia e comenta numa secção permanente designada de «O Nosso Concurso», ou «Os Nossos Concursos», em que faz as devidas referências àquele evento. As fotografias premiadas[36] são publicadas na revista com a indicação do autor e mês a que dizia respeito o concurso. Chega mesmo a organizar um concurso internacional cujas expectativas saíram frustradas e a sua realização comprometida por outros eventos internacionais levados a cabo em simultâneo.

Os artigos baseados em fórmulas e processos abundam ao longo da revista, assim como os assuntos de óptica têm uma presença assídua. Conquanto a maioria dos artigos técnicos diga respeito a processos correntes e resultem em simples dicas e pequenos truques, um conjunto de quatro artigos, profusamente ilustrados e de várias páginas cada, dá a conhecer aos aficcionados os segredos d'«A Photographia das Côres». O texto, de A. Gama, surge para satisfazer os pedidos de muitos amadores que anseiam por captar as cores da realidade nas suas chapas fotográficas. Outros artigos que nos despertaram a atenção relacionam-se com a vulgarização de novas técnicas que produzem resultados muito apreciados pelos pictorialistas. «Imitação das Platinotypias» é um texto simples, traduzido da *Photo - Revue,* que ensina a fazer com que uma prova em papel de ferro prussiato adquira as tonalidades próprias do papel de sais de platina. Noutro descreve-se «O Processo de Carvão», também numa tradução de uma revista da especialidade estrangeira, *Les Nouvelles Photograhiques*, e assinado por Georges Brunel. Nas rubricas «Fórmulas e Processos» dão-se as "receitas" de alguns processos e de várias *viragens*: a soda, a borax, a platina, a platina para papel aristo, entre outras. Noutro texto, ainda, fala-se de «Ampliações e Impressões sobre papel de brometo de prata em tons escuros». Em suma, resumem-se

estes artigos a técnicas e processos cujos resultados vão de encontro a um gosto crescente: a retenção das cores da vida real (ou da pintura?), a aparência macia, castanha ou preta das imagens em papel de carvão[37] ou as cores neutras, sem brilho, e inúmeras tonalidades e subtis variações de tons próprias dos papéis de platina.

Uma «Galeria d'Amadores»[38] anima as páginas da revista com fotografias enviadas por aquela classe de fotógrafos, constituindo assim um ponto de encontro para os interessados que trabalham isoladamente, um espaço aberto para o cruzamento de diversas experiências e trabalhos. Apesar da apresentação desta secção, a partir do nº 2 não se repete mais nenhuma vez, aparecendo apenas fotografias dos classificados nos concursos mensais e algumas outras para ilustração dos artigos.

Ao longo de cada número, encontram-se artigos, na sua maioria de carácter técnico, transcritos de revistas estrangeiras[39], assinados ou não, fazendo chegar até ao público nacional os conhecimentos divulgados no estrangeiro. Uma secção permanente, «Salão», noticia as revistas recebidas, incluindo as estrangeiras, que coloca à disposição dos amadores[40].

Sombra e Luz edita o seu último número em Dezembro de 1901 (primeiro e último número da Série III), quase um ano depois de ser lançado um outro projecto editorial de maior envergadura, de publicação mensal, desta vez em Lisboa, que recebeu o nome de *Boletim Photographico* (1900-1910-1914)[41] e o subtítulo de *Revista Mensal Illustrada de Photographia*. Sob a direcção de Arnaldo Fonseca (de 1900 a 1908) e Júlio Worm (de 1908 a 1914)[42] e responsabilidade editorial e

---

[36] Fotografias de Género de David Ramos, Alberto Marçal Brandão, Joaquim Basto; Fotografias de Paisagem de Mário Silva Magalhães (Tomar), A. Gama;

[37] O papel de carvão, também designado por papel permanente ou Cromotipia e comercializado em Inglaterra sob o nome de Autype, surge no mercado em 1864 e, juntamente com o papel de platina, vêm substituir as tradicionais albuminas.

[38] *Sombra e Luz*, Série I, nº 1, página 29: «A todos amadores que entendem que não devem privar os seus collegas e o publico do prazer d'examinarem os bellos trabalhos photographicos que se produzem em tão larga escala, dedicamos esta secção, fornecendo a quem as peça as condições d'admissão a ellas. (...)»

[39] *Moniteur de la Photographia, L'Objectif, Wilson Magazine, Photographic News, La Nature, Bulletin du Photo Club du Haut-Jura, Photo Cronik, Amateur Photographer, Photo-Revue, Nouvelles Photographiques, Bulletin du Photo Club de Paris*;

[40] *Sombra e Luz*, Série I, página 96: «Salão(...) - Todas as publicações que recebemos em troca da nossa, bem como toda a nossa Bybliotheca Photographica, de que daremos o catalogo no proximo numero, estão à disposição dos nossos estimáveis assignantes na nossa redacção, onde podem ser consultadas.»

[41] Este período de publicação é indicado por António Sena. Só nos foi possível consultar os volumes relativos aos anos 1900-1907 e 1909-1913.

[42] Arnaldo Fonseca (1868-1936?) foi fotógrafo profissional e investigador de processos fotoquímicos, comprador e continuador do atelier de J. Camacho. Redactor do extinto *Boletim do Grémio de Amadores Photographicos* (1890, 1891, 1892), director do *Boletim Fotográfico*, de 1900 a 1908, altura

propriedade de Worm & Rosa, a nova revista apresenta-se com características de uma edição de luxo, quer nos materiais, quer na composição gráfica, manifestando influências da *Art Nouveau*, quer na qualidade das reproduções fotográficas. Ressalta ainda a qualidade do papel (*couché*), em que se apresenta o texto e ilustrações de razoável qualidade de reprodução, deixando-se especial destaque para as óptimas gravuras de clichés coladas em páginas extra-texto[43], num papel cartonado colorido. Divulgavam-se, assim, fotógrafos representativos da fotografia portuguesa como Arnaldo Fonseca, Silva Nogueira, C. Trincão, Jorge Almeida Lima, João F. Camacho, A. Bobone, Carlos Relvas, Aníbal Bettencourt[44], Júlio Worm, Joaquim Basto, príncipe D. Luis Filipe, Vicente Gomes da Silva, Paul Plantier, Emílio Biel, Alvão, Avelino Barros, Maria C. Lemos Magalhães, Alberto Marçal Brandão, Visconde de Sacavém e outros estrangeiros tão significativos como Constant Puyo, Boissonas, Emerson e Misonne, entre outros, com as suas paisagens e cenas de género marcadamente pictorialistas.

Deste modo, o *Boletim Photographico* dava expressão à sua vontade inicial de preencher uma lacuna e, assim, completar o meio fotográfico nacional «...com uma resenha do movimento artistico lá de fóra e do trabalho ininterrupto cá de dentro.»[45] Ainda conforme o mesmo editorial, de Janeiro de 1900, pretende dar a conhecer pormenores de processos, detalhes de execução, descrições de manipulações novas e

---

em que abandona a actividade fotográfica. Em 1911 inicia a sua carreira diplomática a favor do regime republicano. Julio Worm (que assume a direcção da revista de 1908 a 1914) foi fotógrafo profissional com fotografias publicadas em diversas revistas (ex. Objectiva), trabalhou em Cinema (foi reabilitado recentemente um filme seu e copiado para uma película de vídeo que foi passada no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa aquando da exposição de António Novaes em 1998); foi ainda proprietário de uma casa comercial de artigos fotográficos - Casa Julio Worm (antiga Worm & Rosa) - Rua da Prata, 135-137, Lisboa (que teve também uma filial no Porto); foi também secretário da Sociedade Portuguesa de Fotografia. Editou vários manuais de fotografia: *Tratado Geral de Photographia (Theorico e Pratico).* Volume I: Generalidades. Lisboa: Instituto Photographico, 1891; *Manual - Guia do Photographo Amador*. Lisboa: J. J. Ribeiro, 1899; *A Photographia das Cores. Pelo methodo directo. Pelo methodo indirecto. Pelo methodo mixto*. Lisboa: Worm e Rosa, 1901; *Para ser Photographo*. Lisboa: Worm e Rosa, 1905; *Chimica Photographica*; *Guia Pratico de Photographia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1906; *A Photographia em 12 Lições*. Lisboa: Armazéns Grandella Editores, 1914; etc.

[43] Esta prática de fotografias extra-texto coladas sobre cartão só se verifica, contudo, a partir do Ano III, sendo a situação já habitual no Ano IV (com uma imagem, em média, por número).

[44] Aníbal Bettencourt foi, além de fotógrafo amador, bacteriologista, professor e director do Real Instituto Bacteriológico. No campo da fotografia realiza microfotografia e fotografia médica e marcou lugar em eventos da cena fotográfica portuguesa e estrangeira por várias vezes, foi um dos fundadores da sociedade Portuguesa de Fotografia, Participou na Exposição Internacional de Turim, em 1907, e na de Dresden, em 1909, e fez parte do grupo promotor, de cinco elementos, da Exposição Portuguesa de Photographia Moderna, de 1910. Publica três textos acompanhados de fotografias suas sobre *Estudo do Ovário*, de Azevedo Neves (1901), *A doença do sono*, de sua autoria (1902) e *A Meningite cérebro-espinhal epidémica*, de Carlos França (1903)

indicar fórmulas cada vez mais precisas, mostrar, enfim, «...num resumo o mais possivelmente intelligente o resultado que todos podem tirar do concurso que cada qual insensivelmente vae tendo, no engrossamento do caudal photographico (...)»[46] E, como diz ser a única publicação do género em português[47], pretende ainda fazer um extracto de monografias e boletins estrangeiros e noticiar o seu aparecimento e conteúdo.

Impõe-se destacar, neste domínio, os diversos artigos publicados na revista acerca da fotografia a cores[48]. Mesmo antes da apresentação, em 1907, pelos irmãos Lumière, do processo *Autochrome* para fotografia a cores[49], o *Boletim Photographico* alimentava o desejo de fixar também o cromatismo da vida na prova fotográfica. Noticiam-se fórmulas ainda arcaicas e experimentais já a partir do Ano II e até 1910, de acordo com os processos de Lippmann e dos professores A. Miethe e E. Lehmann, o que nos parece revelar uma atenção sobre o que se passa no estrangeiro.

Ora, é preciso, quando se fala nas questões técnicas, que sempre são tratadas nas revistas da especialidade, entendê-las como indícios de um gosto e vulgarização de uma estética, como aliás temos vindo a notar. Isto é, falar em papeis de platina ou gomas bicromatadas, não será a mesma coisa, do que falar em brometos. As técnicas desenvolvidas ao longo da história da fotografia foram tendo maior ou menor aceitação de acordo com os resultados que ofereciam. Cada vez mais se procuram novas técnicas, processos alternativos, invulgares, quer pelos resultados estéticos dos quais resultam, quer também pela lógica que assiste Arnaldo Fonseca na crítica[50] que rasga à Exposição Nacional de Amadores Photographicos: «(...) a maioria dos expositores deveria limitar a publicação dos seus talentos a duas ou três provas só (...)

---

[45] *Boletim Photographico*, Ano I, nº 1, Janeiro 1900, página 7.
[46] Ibidem.
[47] Ibidem. Esta afirmação leva-nos a crer que as publicações do *Boletim do Photo-Velo-Club* tenham sido dirigidas para um público do norte, razão pela qual não chegou suficiente divulgação à capital.
[48] Artigos publicados no *Boletim Photographico* sobre fotografia a cores: Ano II, página 17 - «A photographia das cores»; Ano II, página 73 - «'A photographia directa das cores - executada por Lumière»; Ano II, página 150-152, 181-182 - «A photographia das cores pelo processo Lippmann - manipulações do sr. E. Goddé»; Ano III, página 171 - «Impressão directa das cores pelo processo Wiener»; Ano IV, página 17-21 - «Processo de photographias das cores de Shepherd»; Ano IV, página 49 - «Photographia das cores sobre papel»; Ano IV, 1903 - «Phototrichromia - processo dos Prof. Drs. A. Miethe e E. Lehmann para obtenção de provas a trez cores sobre papel»; Ano V, 1904 - «Photographia a cores»; Ano V, 1904 - «A Photographia das cores»; Ano VI, 1905 - «Photographia das cores»; Ano VII, 1906 - «A Photographia das cores»; Ano X, Fevereiro de 1910 - «A Photographia das Cores», por Dr. R. Luther; Ano X, Março de 1910 - «A Photographia das Cores»; Ano X, Abril de 1910 - «A Photographia das Cores;
[49] Embora fossem já conhecidos processos de captar na fotografia as cores, desde o século passado, só com o novo processo esta prática pode ter algum sucesso, multiplicando-se os seus utilizadores.

imprimindo-as em papéis de não vulgar manipulação, e sahindo arrogantemente de processos correntes, porque n'esses a superioridade ha de ser sempre exercitado e trenadissimo. (...)». Donde entendemos caber aos amadores a possibilidade de explorar processos alternativos e é das suas mãos que, porventura, saem os trabalhos com uma componente artística mais intensa, de acordo com os críticos da altura. Parte desse processo criativo decorre do emprego de determinados processos, ditos alternativos: «Papeis de platina revelados a glycerina, e os papeis preparados com gomma arabica bichromatada, prestam-se a uma revelação, a um *depuillement* a pincel, onde certos valores se podem atenuar e outros salientar; o que tudo na mão d'um trabalhador com olhos de vêr, pode claramente dar explendidos resultados, modificara a rigidez e fatalidade attribuidas à photographia.»[51] Outro meio de expressar a tão ansiada densidade artística, é o *flou*, que tecnicamente pode decorrer daqueles processos. Precisamente Arnaldo Fonseca lamenta-se, a par da ausência dos chamados processos artísticos, de «Ninguém (...), com uma única excepção, explorou propositadamente o flou. Pelo contrario, houve, na maioria, uma preocupação de nitidez que esmaga por vezes a maior parte dos trabalhos, que tira o ar a certas paisagens, confunde planos, apaga projecções luminosas.»[52] Já anteriormente nos referimos a este certame e ao facto de a sua importância residir mais na crítica, do que nos trabalhos expostos. Não havia fotografias pictorialistas ali expostas, mas verificou-se uma cerrada crítica que lamenta a sua ausência, pois dessa prática dependia a assunção do estatuto de arte da Fotografia.

E a comprovação deste gosto entre os dirigentes do *Boletim Photographico* é o acompanhamento que fazem à primeira exposição de fotografias artísticas, de 1910, encontrando-se os próprios Júlio Worm e Aníbal Bettencourt entre o grupo promotor, como se terá oportunidade de ver à frente.

Por outro lado haverá que salientar a aproximação do *Boletim* à nascente Sociedade Portuguesa de Fotografia (1907), por cuja génese é algo responsável, continuando a acompanhá-la ao longo da sua edição, noticiando os seus eventos e actividades.

Se os formulários de química e as considerações acerca dos variados processos

---

[50] *Boletim Photographico*, Ano I, nº 1, Janeiro de 1900, p. 27 a 29
[51] *Boletim Photographico*, Ano I, nº 1, Janeiro de 1900, p. 26
[52] *Boletim Photographico*, Ano I, nº 1, Janeiro de 1900, p. 27; O amador Jorge Almeida Lima conquistou neste encontro uma medalha de prata, pela seus trabalhos de «Bom acabamento, provas nítidas».

constituem uma grande percentagem dos artigos[53], onde se incluem as «Lições praticas»[54] de Arnaldo Fonseca, muitos outros pontuam as páginas desta revista dando-lhe um carácter inovador. São artigos de crítica a congressos e concursos de fotografia e secções permanentes em que se comunicam novidades («Material Novo» e «Produtos Novos»). Curioso, ainda, é o tratamento de questões como o Direito da Fotografia[55] ao longo dos números publicados, denotando uma preocupação com os aspectos legais da utilização da imagem fotográfica, face a um aumento de edições ilustradas, bem como a inclusão de textos de cariz teórico, que abordam a estética fotográfica, tratando aspectos gerais[56] e particulares[57], ou versando acerca de correntes estéticas da fotografia.

Numa secção designada de «Publicações recebidas»[58], eram dados a conhecer os novos números de revistas estrangeiras e também portuguesas, que a direcção ia recebendo e dispunha para consulta nas suas instalações.

A par do dinamismo e amplitude de interesses da publicação, alguns artigos mostram como, na verdade, se entende a Fotografia nestes anos: «...como a actualidade em photographia não tem a valia da actualidade policial, e um facto que hoje seja de registo notavel ainda o é d'estudo aturado seis mezes depois, essa actualidade pode muito bem não ser notificada immediatamente ao seu partejamento

---

[53] Diz-se no próprio *Boletim Photographico*, apenas terminado o primeiro ano de publicação, Ano II, p. 3 e 4: «(...) Percorrendo o indice do primeiro volume (...) o leitor encontrará nas suas 192 paginas um pequeno *Tratado Pratico de Photographia*; uma *Chronica* mensal das *novidades photographicas* e uma collecção utilissima de *formulas*, além do resto. / (...) Não discutiu o Boletim politica, o que não impede todavia, que aqui ou alli, não lhe tentassem ver um leve orvalho d'insidia, tal é o habito indigena da trapaça. / (...) o Boletim Photographico não pertence a nenhuma alcatea, não é sebastianista nem é libertario, nem exclusivamente pelo amador nem é especialmente pelo profissional. / O Boletim Photographico é por todos os que trabalham na evolucionante Arte Photographica, e se-lo-ha sempre com sinceridade, com tenacidade e com amor.»

[54] Publicadas, pelo menos, ao longo do primeiro volume.

[55] Ano I, página 8 - «A protecção dos trabalhos photographicos»; Ano II, página 31-32 - «A propriedade photographica»; Ano II, página 84 - «Direito à reprodução de retratos»; Ano II, página 116 - «Bilhetes Postaes e o direito do autor»; Ano III, página 84 - «O augmento de direitos nas chapas photographicas»; Ano III, página 191 - «Os direitos sobre as chapas photographicas»; Ano IV, página 81-83 - «O augmento dos direitos sobre as chapas». A inclusão destes artigos denunciam o desenvolvimento do comércio da fotografia e a necessidade de uma legislação adequada que defenda o estatuto do novo profissional que é o fotógrafo.

[56] Por exemplo: *Boletim Photographico*, Ano III, nº 26, Fevereiro 1902, nº 27, Março 1902, e nº 29, Maio 1902 - «A Arte, a Photographia e o Bom Senso»; Ano X, Fevereiro de 1909, p. 18 e 19 - «O Ideal na Arte», por Dr. Ch. Budden; Ano X, Abril de 1910, p. 55-60 - «As bases da Photographia Artistica», por Dr. G. H. Niewenglowski; Ano X, Maio de 1910, p. 70-76 - «Da influencia da pintura na Photographia»; Ano X, Junho de 1910, p. 84-87 - «Da influencia da pintura na Photographia»

[57] Por Exemplo: *Boletim Photographico*, Ano III, nº 33, Setembro 1902 e Ano V nº 49, Janeiro 1904, p. 3 - «A photographia do nu».

[58] *Bulletin de la Société Française de Photographie*, *Le Photogramme*, *La fotografia practica*, *Der Amateur-Photograph*, *Lanterna Magica*, *Ombres et Lumières*, *Le Petit-Photographe*, *Photo-Revue*,...

sem que isso perca por demais a interessante participação do caso fresco»[59].

O *Boletim Photographico*, um dos empreendimentos da especialidade que melhor recepção teve[60] e que já em Janeiro de 1904, ao abrir o Ano V, se afirma como «(...), em Portugal, a publicação photographica de mais tenacidade.»[61] cessa a sua publicação em 1914.

Entretanto, os interessados podiam usufruir de mais uma revista de fotografia, também de Lisboa, desde Junho de 1906, que tomou a designação de *Echo Photographico* e viria a ser publicada até 1913[62]. Publicação mensal[63], assumida

[59] *Boletim Photographico*, Ano V, nº 49, Janeiro de 1904.

[60] Recorde-se a observação feita por António Sena, Idem, p. 165, acerca do preço desta publicação - 150 réis - e do seu confronto com *A Arte Photographica* - 200 réis, 15 nos antes, em que é claro uma vontade de atingir um público mais vasto. Anote-se também que a população de fotógrafos terá aumentado significativamente entre nós ao longo daqueles 15 anos o que possibilitava, à partida maiores tiragens e consequentes abaixamentos de preços.

[61] *Boletim Photographico*, Ano V, nº 49, Janeiro de 1904: (...) o atrazo aparente de 3 numeros pode parecer indecisão ou difficuldade d'ordem economica no seu apparecimento. Nada disso! / (...) O numero d'assignaturas augmenta. O numero d'adhesões á nossa pequena obra é sempre maior, visto que maior é a impaciencia por ver surdir um numero novo. (...) Depois, ha ainda entre nós, a indolencia intellectual, sobretudo em sciencias d'applicação, ou na parte descriptiva d'artes aplicadas, que faz com que, os lucidos, os que trabalham com as mãos e as mandam trabalhar com o cerebro, hesitem depois em dar contas, litterariamente, da maneira como procederam. (...) o Boletim não publica mais original, ou melhor, pouco original portuguez publica, porque a collaboração portugueza se limita a dois ou tres *atrevidos*. / (...) Egoismo? Qual egoismo se isso lhes não aproveita exclusivamente. Indolencia? Isso, sim! Indolencia intellectual.... e ao mesmo tempo descrença na fertilidade deste nosso terreno, tão mamado d'impostos e tão pouco adubado de incentivo, e onde a critica, parasita do esforço original, é considerada como imperatriz. (...)».

[62] Só nos foi possível consultar as publicações até ao número 54, de Junho de 1911, por inexistência dos números seguintes, de que, aliás, tivemos conhecimento apenas por um artigo de B. dos Santos Leitão, que transcrevemos *infra*, e por indicação de António Sena, na sua obra já citada, e que anota da seguinte forma: Ano I - 1906; Ano II - 1907; Ano III - 1908; Ano IV - 1909/1910; Ano V - 1911; Ano VI - 1912/1913; e por outra informação que nos é revelada pelo colaborador B. dos Santos Leitão, em 1915, e já na qualidade de director da revista *Arte Photographica* e que transcrevemos *infra*.
Temos conhecimento de uma interrupção de dois meses, julgamos serem os de Dezembro de 1908 e de Janeiro de 1909, por indicações da *Photo Revista* no seu número 1, de Janeiro de 1909, em que diz ter recebido participação do *Echo Photographico* de haver suspendido a sua «...publicação de luxo em consequência de difficuldades varias, substituindo-a por um catalogo mensal com texto intercalado...», retomando o assunto no segundo número, Fevereiro de 1909, para acusar a recepção do «...numero 31 do *Echo Photographico*, o jornal do sport de maior circulação em Portugal, relativo a este mez. Apparecendo apoz uma interrupção de dois mezes, em que foi substituida por um catalogo (...)» e continua na mesma página «Aparecendo apoz uma interrupção de dois mezes, em que foi substituido por um catalogo....»
Relativamente à extinção da revista diz-nos B. dos Santos Leitão em *A Arte Photographica*, Ano I, nº 1, Março de 1915: «(...) Em Julho de 1913, com o jornal já em atrazo, partiu o Dr. Brum do Canto em villegiatura para a ilha de Porto Santo, e provavelmente e louvavelmente em conformidade com as minhas condições, não me encarregou de coisa nenhuma relativa á revista, da qual eu não soube mais nada até agora, senão que deixou de ser definitivamente publicada. (...)»; Termina, de facto, esta publicação algo imprevistamente, podendo-se desconfiar apenas algumas dificuldades económicas ou desentendimentos no seio do corpo directivo, apesar da sua manifesta qualidade e de algumas atenções dos seus editores em aliciar o público como fossem a distribuição de brindes de valor a sortear entre os seus assinantes.

[63] Numa página extra-texto entre a 56 e a 57 do Ano II, noticia-se a realização de um plebiscito entre os assinantes do *Echo* em consequência de diversos pedidos de tornar o jornal bimensal, pelo que os

como *Jornal de Propaganda Photographica* e, a partir do número 2, *Jornal Mensal de Sport Photographico*, teve a «Agência Photographica»[64] como responsável pela sua Redacção e Administração, José Nicolau Pombo[65] seu editor e como director e proprietário Soares d'Andrade[66]. A partir do Ano II, conta ainda com a colaboração artística permanente de J. S. Moser, B. dos Santos Leitão[67], Pedro Viegas S. Lima, J. Ferreira da Silva, Henrique de Miranda, A. Perestrelo[68], J. Barradas Mergulhão[69], Eduardo Braga, Dr. B. Rodrigues, etc. É uma revista que presta alguma atenção ao arranjo gráfico[70] com que se apresenta e cujo principal objectivo é ter «(...)o photographo e o amador a par de quanto se faz *lá fora*, das milhares de descobertas e progressos que de dia a dia apparecem n'este bello e encantador ramo de sport, e quanto possivel auxiliar com o conselho de encanecidos professores todos os que , por necessidade ou amor pela arte, queiram progredir em photographia. (...)»[71]

De acordo com os objectivos propostos, encontramos ao longo da revista uma atenção especial dedicada aos principiantes na arte fotográfica, que é bem patente nos artigos publicados em secções constantes como seja «ABC do Photographo Amador», onde se propõe ser «(…) como que um tutor carinhoso que velará para que nada falte ao seu pupilo, proporcionando-lhe o ensino desde as primeiras letras até às cadeiras superiores do curso (...)»[72] ou «Operações photographicas do principiante». Para um público mais generalizado, outras secções, de que se destacam «Curiosidades, Conselhos e Formulas» ou «Conselhos e Receitas», abordando aspectos técnicos, dão

---

interessados na mudança ficavam obrigados a enviar um postal confirmando as suas intenções. E Logo na página 84 do mesmo ano a respeito da bimensalidade da revista se diz «(...) o receio de perdermos muitos assignantes cujas posses lhe não permitissem assignar um jornal quinzenal, que teria, é claro, um preço duplicado, obriga-nos a manter o *Echo* mensal, embora muito melhorado. (...)»

[64] «Agência Fotográfica» - Casa Fotográfica com instalações na Rua da Prata, 205-207, esquina da Rua Assunção, Lisboa.

[65] Não foi possível encontrar referências a seu respeito.

[66] Não foi possível encontrar referências a seu respeito.

[67] B. dos Santos Leitão foi colaborador ocasional do *Echo Photographico* e regularmente a partir de 1912, a convite do então director técnico Dr. Brum do Canto. Após a extinção do *Echo* em 1913, vai-nos aparecer como director, proprietário e editor da *Arte Photographica* (1915...). Autor de diversos manuais de fotografia, em especial da fotografia a cores, de que se destaca *Manual Pratico de Photographia a Cores sobre papel*. Lisboa: s/ed., s/d. (c. de 1911), *O Processo de Bromóleo*. Lisboa: ed. Imprensa Libânio da Silva, 1923 (1ª ed.), 1931 (2ª edição); responsável por várias iniciativas da cena fotográfica portuguesa.

[68] Conhecido fotógrafo dos Açores.

[69] Júlio Barradas Mergulhão foi um dos primeiros fotógrafos amador a adquirir uma câmara Horto-Stereo-Nettel (9x14) com que realizava as suas vistas estereoscópicas .

[70] A partir do nº 25 apresenta melhoramentos gráficos, passando a utilizar papel «couché», para em Janeiro de 1911 (nº 49) dar inicio a novo grafismo (diminuição das medidas da altura e largura das páginas) que se manterá até ao final da revista.

[71] *Echo Photographico*, Ano I, nº 1, Junho 1906, página 1.

a conhecer pequenos truques e peculiaridades da ciência química nem sempre incluídos nos artigos de técnica.

Outra secção iniciada no nº 2 da publicação - «Consulta» - permite aos interessados colocar questões precisas relacionadas com a arte fotográfica de um modo totalmente gratuito.[73] Ainda, artigos de especificidades químicas e físicas (ópticas) completam as informações de teor técnico.

Um espaço considerável fica ainda reservado a secções de carácter teórico, em que se definem conceitos relacionados com a arte fotográfica, e que tomam a designação de «Bibliografia» e de «Diccionário Photographico» (no II e III volumes, muito completo e com pelo menos duas páginas centrais em cada número de modo a poderem ser destacadas).

No sentido de permitir ainda aos leitores a conjugação das melhores técnicas de modo a alcançar um fim, diga-se, estético, quase no fim do primeiro ano é criada mais uma secção, «Meios d'Arte» de seu nome, que ilustra os «(...) meios de que um amador se pode servir para obter um trabalho artistico (...)».[74] Logo nas primeiras linhas deste artigo identificam-se os processos de impressão ditos artísticos e estabelece-se a seguinte «gamma de belezza crescente: citrato matte, collodio matte, chloreto de sodio, gelatina-brometo matte, platina, carvão e gomma brichromatada»[75]. Uma classificação que coloca no topo dos processos artísticos a goma bicromatada, o que corresponde, pois, à apologia de uma estética que prefere imagens de tons suaves, ricas variações tonais, pouco detalhe, a fotografias de grande nitidez: a favor do *flou* e contra o *nettismo* na fotografia artística. Logo no início do primeiro ano, um artigo explorava as possibilidades d' *A Platinotypia*[76], novamente explanadas em *Novo papel platina e papel platina verdadeiro*[77], e num outro que trata do *Papel de Carvão*[78] regista-se que «A falta de emprego d'este papel é um caracteristico tristissimo, pois indica a falta de gosto artistico (…)» num panorama em que «(…) o

---

[72] *Echo Photographico*, Ano I, nº 1, página 6
[73] *Echo Photographico*, Ano I, nº 2: «Esta secção dedica-se a responder a toda e qualquer pergunta que nos seja dirigida sobre photographia - mas como o nosso jornal é mensal e a maior parte das perguntas não pódem esperar, a nossa redacção tem respondido por escripto ás que nos teem sido dirigidas e continuará a faze-lo sempre que a sua urgência o exija. (...)»
[74] *Echo Photographico*, Ano I, página 85: «Sob o titulo de «Meios d'Arte» creamos hoje mais uma secção cuja direcção fica a cargo do nosso illustre colaborador Pedro Lima - amador bastante conhecido pelos seus trabalhos artisticos, bellos productos de estudos e pesquizas aturadas.(...)»
[75] *Echo Photographico*, Ano I, página 86.
[76] *Echo Photographico*, Ano I, página 4 e 11.
[77] *Echo Photographico*, Ano I, página 33.
[78] *Echo Photographico*, Ano I, página 65-66.

vulgar e banal papel sensibilizado a citrato de prata, é o Rei que reina no nosso meio photographico (…)».

Também o autor[79] da série de artigos *A Arte em Photographia* justificava a sua «(…) inclinação para o trabalho da gomma bichromatada, porque esse processo me parecia satisfazer mais amplamente à minha maneira de pensar e me permittia attribuir à minha obra alguma cousa do meu modo de ser, podendo assim legitimamente identificar-me com ella (…)»[80] e é esse "espelho da alma" presente nas imagens fotográficas que confere o carácter artístico à fotografia ou, como diz S. Brum do Canto, «Arte é a natureza observada atravez do temperamento individual (...)».[81] É neste empolgar da vertente artística da fotografia que correntemente a vemos associada às artes plásticas, em geral, e à pintura, em particular. Em «Pictorial Photography»[82], Brum do Canto regista que o «(…) photographo deve procurar aproximar-se do desenhista e do pintor (…) reproduzir a natureza (…) imprimindo-lhe caracter esthetico, e tornando por esta forma a photographia uma arte pictural.» Tendo como referente a pintura realizada até ao último quartel do século XIX[83] e na crença de que a fotografia deve obter um resultado semelhante ao daquela condena, então, os «(…) dois extremos photographicos, *nettismo* e *flouismo* (…)», ou seja, quer a excessiva nitidez quer a desfocagem em demasia. E justifica assim: «Um pintor (…) nunca nos apresentaria um retrato em que pudessem contar-se os cabelos (…) nem uma paisagem onde as massas de arvoredo ou as casas estivessem reduzidas à categoria de verdadeiros borrões (…)». Esse mesmo apego a uma realidade pictoral podemos encontrá-lo no artigo traduzido do British Journal of Photography «Retratos "á Rembrandt"»[84] em que se procura, na fotografia, imitar o tipo de iluminação dos retratos realizados por Rembrandt e que, segundo o autor, se caracterizam por «(…) sombras espessas e extensas onde o assumpto está vivamente iluminado.»

Ainda relativamente ao carácter artístico da fotografia, um outro texto, assinado por Soares d'Andrade, e cuja tónica geral é a necessidade de abandonar a monotonia nos trabalhos fotográficos, debruça-se sobre os *Papeis Estheticos*[85],

[79] Assina *Noel*.
[80] *Echo Photographico*, Ano IV, página 97-99.
[81] *Echo Photographico*, Ano I, página 61.
[82] *Echo Photographico*, Ano IV, página 61 - artigo redigido a propósito da «Exposição Portugueza de Photographia Moderna de Amadores» em 1910 e de que se falará mais adiante.
[83] Certamente não tinha conhecimento do movimento impressionista e seguintes.
[84] *Echo Photographico*, Ano II, p.70-71.
[85] *Echo Photographico*, Ano II, p. 84-86.

tecendo também algumas considerações acerca dos formatos das fotografias ditas artísticas. Entende-se por *papel esthetico* o cartão sobre o qual o artista apresenta as suas fotografias e o autor considera que urge romper com a rotina de colocar uma platinotipia sobre um suporte escuro e um citrate sobre cartões claros. «O papel esthetico existe em todas as cores, branco, furta-cores, verde, amarello, grenat, gris, roxo, azul, etc., sendo mais um belo recurso para conseguir dar vida ao assumpto a collar, para animar a paysagem a que se pretende dar um *cache* artistico.» Perante esta diversidade de cores o *artista* deverá evitar os cartões costumeiros e optar por um outro que se adeqúe ao assunto. De acordo com o articulista os «(…) *papeis estheticos* vieram ensinar a pensar, a educar-se a si proprios nas encantadores emoções da arte.». Outra regra para apresentar uma fotografia em "moldes artísticos" diz respeito ao formato. Cingir «(…) as photocopias ao formato das mesmas chapas, isso é tudo quanto há de menos artistico (…)» e por isso o autor sugere que se realizem impressões ampliadas em formatos inovadores e imprevisíveis, no formato que cada assunto deve ter para se nos mostrar com arte porque «A Arte é caprichosa, exigente, buliçosa; precisa arrebatar pelo imprevisto, encantadora pela originalidade, deleitar pela variedade.» Embora se trate de duas formas exteriores à própria imagem de a apresentar como objecto artístico, que *de per se* não a fazem participar dessa categoria, revelam, de facto, a vontade clara de assumir a Fotografia com um estatuto artístico, ainda que pelos meios menos correctos.

Encontramos ainda nesta publicação, a partir do nº 2 do Ano I, e como é habitual nas suas congéneres, um espaço para o qual os fotógrafos podem enviar as suas fotografias para um «concurso permanente»[86]. Todos os meses é realizado um concurso, sem restrições temáticas ao início, mas que, desde o nº 1 do Ano II, aceita apenas provas de paisagens ou marinhas[87], sendo as fotografias premiadas publicadas na revista. Embora não seja apresentada qualquer razão para a exclusividade de fotografias de cenas marinhas, entendemos que correspondem a um gosto por este tipo de paisagens, de resto, muito em voga neste período. São normalmente composições harmoniosas, em situações de contraluz, em que as águas reflectem os

[86] *Echo Photographico*, Ano I, nº 2: «(...)A nossa redacção tem permanentemente aberto um concurso de photographias, ao qual pódem ser enviadas provas de todos os formatos e de todas as machinas. Nos dias 15 de cada mês será constituido um juri, composto de três individuos consagrados, que escolherá uma ou duas para serem publicadas no *Echo Photographico* do numero seguinte.»

[87] *Echo Photographico*, Ano II, nº 1: «(...) De futuro, ao nosso concurso mensal, só serão admitidas provas de paisagens ou marinhas, sem a menor excepção.»;

últimos raios de sol, nesse momento do dia tão privilegiado pelos artistas naqueles anos.

São também promovidos os Concursos Extraordinários do *Echo Photographico*. O primeiro recebe o tema «Au Clair de Lune» que apenas conta com a participação de 30 provas, o que motiva a tristeza dos seus organizadores, já que mesmo essas poucas «(…) denotam bem a falta de esforço, de gosto e estudo!»[88] e, no entanto, «(…) que lindas photographias noturnas é dado tomar a um amador ambicioso! Um fogo de artifício (…), uma marina scintillante; um lago onde a paisagem se reflecte conjuntamente com o prateado da lua, (…)»[89].

Um outro Concurso Extraordinário promove fotografias «Ao Pôr do Sol», «(…) preferindo-se que o Astro-Rei figure nelas, podendo (…) deixar de figurar, desde que o assumpto não nos deixe duvidar ou (…) nos faça sugerir ser tirado ao pôr do sol.»[90] Este foi já bastante concorrido, talvez pela promessa de as seis melhores provas virem a ser ampliadas para 24x30 e expostas nos salões da Sociedade Propaganda de Portugal, a quem ficarão pertencendo.

Outro ainda exige que nas provas figurem *Flores*, condição para a sua admissão a concurso.

Já no III Ano um novo concurso vem promover os temas bucólicos, já que «(…) o amador encontra a cada passo assumptos do mais puro bucolismo, as scenas mais delicadas do nosso viver campestre.»[91] e também por este tema «(…) de fácil execução para uma composição photographica (…) [mostrar] mais um argumento para calar os que dizem que a photographia não é uma arte.»[92] A inspiração para o trabalho dos amadores é dado por um excerto de um texto de Eça de Queirós que diz: «Duas vacas, guardadas por uma rapariga, appareceram então pelo caminho lodôso que do outro lado do rio (…)»[93]. Devido às dificuldades em os amadores das cidades encontrarem os motivos para os seus trabalhos e a pedido destes, é dado um outro tema opção para o mesmo certame através de um soneto de Olavo Bilac «(…) e são os

[88] *Echo Photographico*, Ano I, p. 57.
[89] *Echo Photographico*, Ano I, p. 57.
[90] *Echo Photographico*, Ano I, p. 73.
[91] *Echo Photographico*, Ano III, p. 37-38.
[92] *Echo Photographico*, Ano III, p. 37-38.
[93] *Echo Photographico*, Ano III, p. 37-38 - continua o texto assim: «(…) defronte da alameda, corre junto de um silvado; entraram no rio devagar e estendendo o pescoço pellado da canga, bebiam de leve sem ruído; a espaços erguiam a cabeça bondosa, olhavam em redor com a passiva tranquilidade dos seres fartos - e fios d'água babados, lusidios à luz, pendiam-lhes dos cantos do focinho. *Eça de Queiroz*».

últimos dois tercetos que o constituem principalmente.»: «*Hoje segues de novo e na partida / Nem o pranto os teus olhos humedece, / Nem te commove a dôr da despedida. / E eu, solitário,volto a face e tremo / vendo o teu vulto que desapparece na extrema curva do caminho extremo!*».[94] Resulta, ainda assim, bem patente uma vontade clara de induzir à criação de um determinado tipo de imagens fotográficas em que encontramos todo o bucolismo das paisagens campestres, os tipos regionais, a saudade e o amor espelhados na natureza com uma atenção especial para a luz em que é privilegiada aquela do fim de tarde, ao por do sol. Em suma, são as características que identificam os trabalhos pictorialistas dos fotógrafos portugueses ao longo destes anos.

Ligada ao mundo fotográfico internacional, inclui nas suas páginas artigos de revistas estrangeiras[95] numa secção própria que é designada de «Revista das Revistas». A sua preocupação com as novidades estrangeiras faz-se também sentir em alguns textos ao nível técnico como sejam os novos processos de fotografias a cores[96], pressentindo-se alguma sintonia com o exterior.

Ao longo do Ano III do *Echo Photographico*, 1908, vemos surgir uma outra revista de curta duração que, apesar da ambição do seus projectos, não passou do segundo número - *Photo Revista - Jornal dos Amadores de Photographia - Publicação Mensal Illustrada de Propaganda e Vulgarização Photographica. Scientifico, Pratico, Noticioso e Artistico.* Desta vez, temos uma publicação do Porto que, sob a direcção de D. Antonio Bramão[97] e com responsabilidades editoriais de Pereira Bramão & C[a][98], havia já dado mostras da sua actividade no ano anterior. Na verdade, a atribuição de número «1», de Janeiro de 1909, é fictícia, podendo ser observados dois números de 1908, designados de «specimens»[99], espaçados entre si e também com alguma demora até à retoma da publicação. Pelo que é dito no número

[94] *Echo Photographico,* Ano III, p. 49
[95] Entre outras: *Amateur Photographer*, *Photographic News* , *Il Progresso Fotografico* e *Revue des Travaux de Recherches effectuées dans les Laboratoires Photographiques dirigés par Auguste et Louis Lumière*
[96] Ano I, 1906: «Photographia directa das cores e as chapas «Autochromes»; Ano II, 1907: «Papel para impressão da photographia a cores», «Photographia a cores»; Ano III, 1908: «Photographia das cores»; Ano IV, 1909/1910: «Photocollographia», «Processos Autochromicos»; Ano V, 1911: «Processos Autochromicos»;
[97] Não foi possível encontrar referências a seu respeito.
[98] Não foi possível encontrar referências a seu respeito.
[99] *Photo Revista*, nº 1, Janeiro 1909, página 3: «(...) Resolvemos continua-la a partir do proximo mez de Janeiro de 1909, para o que faremos publicar novos primeiro e segundo numeros e com os quaes começará também o nosso primeiro anno, ficando considerados os numeros já publicados como specimens apenas.(...)»

de Janeiro de 1909, ficamos a saber que a *Photo Revista* já existia desde Maio de 1908, altura em que se publica o primeiro exemplar e havia de editar mais um só em Novembro (correspondente ao mês de Junho), com um atraso que é devido ao falecimento do seu então director Carlos Evaristo. Devido à irregularidade desses números, a que se juntou uma incapacidade de normalizar a sua publicação (pretendia-se editar «(...) varios números seguidos e juntos a fim de cobrir o sensivel atrazo sofrido(...)»[100]), a direcção decide recomeçar a revista, pelo que considera o número saído em Janeiro de 1909 o primeiro da publicação.

Em Janeiro de 1909, apresenta-se, então, a "nova" revista como «...unica publicação photographica independente que existe no nosso paiz...»[101] e que pretende ser um «...Archivo de todo o movimento photographico da actualidade nas suas phases principaes, para relato e difusão dos seus novos processos, invenções e descobertas (...), uma grande missão: a propaganda e a vulgarização da Photographia em Portugal.»[102]. É uma «...publicação luxuosa de edição dispendiosissima...»[103], com a sua tipografia própria, que abre com um conjunto de medidas ousadas dispondo de serviços de informações e consultas, propondo-se para distribuir folhetos gratuitamente aos assinantes e emitir, ainda, um «...Bilhete de Identidade simples ou combinadamente com um Bilhete de Livre Trânsito...»[104] para mais fácil acesso a instituições e eventos relacionados com a práctica fotográfica, denunciando um certo sentido corporativo.

A estrutura da revista é algo original, fazendo-se clara distinção entre os assuntos considerados mais importantes, onde figuram textos de fundo, de maior desenvolvimento e de carácter científico, relativos à física e óptica fotográficas e teoria, como sejam «A invenção da Fotografia», «O diafragma dentado», «A photographia das cores», e aqueles outros de nível puramente informativo, onde podemos encontrar agendamento de exposições, pequenas notícias e colunas de simples curiosidades (como «O caso do dia» em que se comunicam situações caricatas e pequenas anedotas relacionadas com o meio fotográfico). Para os

[100] Ibidem, página 3
[101] *Photo Revista*, nº 1, Janeiro 1909, página 3.
[102] *Photo Revista*, nº1, Janeiro 1909, página 4.
[103] *Photo Revista*, nº 1, Janeiro 1909, página 4.
[104] *Photo Revista*, nº 1, Janeiro 1900, página 4: «Diversos serviços de informações e consultas, repetidas distribuições gratuitas de pequenos nadas para nós, mas sempre valiosos porque uteis, aos amadores, brindes a todos, recompensas sérias aos que mais se distinguirem na propaganda da nossa revista...».

primeiros, disponibilizam-se as páginas da revista propriamente dita, enquanto os últimos dispõem de um «Suplemento», destacado e incluído no início de cada número[105]. Como as suas congéneres anteriores, a *Photo Revista* reserva um espaço[106] destinado às revistas nacionais e estrangeiras que recebe na sua direcção e cuja consulta facilita aos assinantes.

A *Photo Revista* extingue-se ao fim do seu "2º" número, sem que lhe conheçamos o motivo. O Porto fica, deste modo, num vazio editorial da especialidade até Janeiro de 1914, quando um novo projecto, sob a designação de *Iris* vem a público. *Iris* mantém-se apenas até Maio daquele ano, com cinco números publicados e só em 1926 iremos encontrar outra publicação de fotografia naquela cidade - *O Mundo Fotográfico*.

Com uma ficha técnica que altera três vezes[107] nos escassos 5 meses da sua existência, embora sempre com A. Barros Basto como Director, que assina os textos como *Ben Rosh*, a *Iris - Guia Ilustrado dos Amadores de Fotografia*[108] inicia a sua publicação com o fim de prestar «(...) auxílio aos inúmeros amadores de fotografia, os quaes muitas vezes (...) encontram insucessos, que bem orientados, se remedeiam e mesmo se podem evitar.(...)»[109].

Uma parte da revista é dedicada à informação acerca das principais exposições e novidades do meio fotográfico[110], em especial na secção que recebe o nome de «Noticioso». Quanto à componente técnica é assegurada por uma série de artigos em

[105] *Photo Revista*, nº 1, Janeiro 1909, página 5: «Separadamente da parte principal e illustrada d'esta revista, que vae em papel esmaltado e na qual serão tratadas de preferência os assumptos mais importantes nos dominios puros da sciência, da arte e da technica photographica, mas acompanhando cada numero, publicar-se ha o presente *Suplemento*, de numero variavel de paginas, e para o qual reservamos a parte noticiosa e informadora sob todos os pontos de vista photographico, as secções *Noticias e Informações*, *Propaganda e Vulgarização*, *Kalendario Photographico*, *Enigmatica* e outras que de futuro abriremos, e os diversos serviços de expediente, concurso, inqueritos, plebiscitos, etc., etc.»

[106] Na rubrica «Publicações Recebidas»[106] encontramos referências à *Photo Revue*, *La Revue Lumineuse*, *Die Photographische Industrie*, *La Photo Revue Belge*, *Ombres et Lumiére*, *La Mise au Point*, entre mais.

[107] Nº 1 e 2: director - A. Barros Basto; Secretário da Redacção - Ilidio Moitas; Editor - S. Carvalho; Proprietários - Figueiredo e Carvalho; Nº 3: altera a propriedade para Silvino Carvalho; Nº 4 e 5 - é já a direcção composta por, além de A. Barros Basto, Eduardo Guimarães, Ilidio Moitas e Silvino Carvalho.

[108] Redacção e Administração na Rua da Fábrica, 43, Porto; aceita assinaturas por séries de 6 números ao preço de 30 centavos; Cada número é composto de 12 páginas; as fotografias que a publicação reproduz são incluídas na paginação, mas a partir do nº 3 são apresentadas extra texto; a partir do 3º número conta com a colaboração do Dr. Brum do Canto, redactor do Echo Photographico.

[109] *Iris*, nº 1, p. 1.

várias secções e em especial na «Pratica», «(...) uma das principaes da nossa revista (...)»[111]. Noutra secção, «Conselhos d'Iris» têm lugar as indicações básicas para principiantes, enquanto em «Grãos de Bom Senso» se prestam algumas recomendações técnicas. Mesmo fora destas secções proliferam os artigos de prática fotográfica, pelo que podemos dizer ser esta publicação de carácter eminentemente técnico. Entre os vários artigos destacam-se aqueles que visam obter um determinado resultado estético: «Esfumadores», «Viragem a platina para papeis citrato», «Fotografia Artistica - Azul», «Papel Artistico» (um novo papel de cloro brometo que adquire a cor negra, verde, sépia castanho, sanguinea, amarelo, vermelho e violeta), ou papéis e fórmulas indicadas para «Fotografia Artistica». São os principais textos, alguns muito pequenos, que revelam uma preocupação com os resultados estéticos dos seus trabalhos numa aproximação àquilo que é aceite como fotografia artística. Entendemos que este conceito nos apresenta uma fotografia colorida ou, pelo menos, com tonalidades cromáticas, marcada por um *flou* que envolve toda a imagem numa névoa mágica. Estamos próximos dos trabalhos dos ditos fotógrafos pictorialistas e não será estranho encontrarmos aqui referências sistemáticas aos trabalhos de Marques Abreu ou Alvão. O texto «Canção da Terra»[112], de Ben Rosh, que disserta acerca da hora encantadora do pôr do sol, que resulta da inspiração em um cliché, ajuda-nos a reflectir e a compreender o juízo estético que determina todas as opções técnicas.

Entretanto, outra iniciativa é levada a cabo pelo antigo colaborador do *Echo Photographico*, B. dos Santos Leitão, considerado o introdutor da fotografia a cores em Portugal, matéria acerca da qual publicou diversos manuais.[113] *Arte*

---

[110] A destacar são os comentários a uma exposição de Alvão e a outra de Marques Abreu; é nesta revista que pela primeira vez, na imprensa da especialidade se fala numa Sociedade de Fotografia do Norte de Portugal, que não chegou a existir, mas que promoveu algum entusiasmo.

[111] *Iris*, nº 1, p. 7 e 8.

[112] *Iris*, Ano I, nº 3, 31/03/1914, p. 3: «Desfolhava-se a rosa imensa da tarde. Algumas nuvens esfumavam o ceu puro onde se acendia a luz duma estrelinha. As sombras vão a pouco e pouco inundando o vale e as encostas serenas aquela hora de paz. Que encanto senti ao assistir à agonia desta tarde, que passa no ceu com doirada melancolia. As arvores vão-se afuzeando ao longe até que a noite as vai devorando lentamente. (...)»

[113] Depois de alguns estudos, frutos de uma curiosidade e interesses fortes, toma a ombros a tarefa de redigir um *Manual Pratico de Photographia a Cores sobre Papel* (Lisboa, c. 1911) e, como "ilustração", realiza uma exposição de fotografias («Trichromias») a cores no mesmo ano, de 6 a 10 de Maio, no Salão da Ilustração Portuguesa, causando enorme furor. Relativamente à sua obra escrita vide Parte I, capítulo 2.2.

Photographica[114], tida pela historiografia, de certo modo, como o prolongamento do supracitado *Echo Photographico*[115], apresenta-se com um programa mais definido e organizado do que este último. Este juízo pode ser feito a partir do artigo que Santos Leitão dirige no nº1 da *Arte Photographica* aos antigos assinantes do *Echo* e que pela sua relevância nesta análise se transcreve em nota de rodapé[116]. É mais uma revista mensal de Lisboa que, iniciada em 1915[117], verá o seu último número editado em Março-Abril de 1931 (nº 58-60), contando com uma prolongada interrupção[118] de

[114] A partir do nº 40, Ano IV, Março 1928, o título da revista sofre actualização ortográfica designando-se, então, *Arte Fotográfica*.

[115] Relativamente a esta "sequência" poucos argumentos obtivemos para além de uma pequena nota de António Sena, Idem, página 60 em que se diz «A revista *Echo Photographico* (...continuada na *Arte Fotográfica*...)»; alguns pontos de contacto: B. dos Santos Leitão havia sido colaborador artístico assíduo da primeira publicação; na *Arte Fotográfica* a secção relativa às publicações recebidas toma o mesmo nome que no *Echo Photographico* - «Revista das Revistas», embora esta designação para esta rubrica seja habitual nas várias revistas na primeira metade do século XX.

[116] Arte Photographica», Ano I, nº 1, Março 1915, p. 4: «Aos senhores assignantes do Echo Photographico - Durante muitos anos escrevi coisas para a revista photographica d'este nome, a pedido insistente do seu proprietario, pedido que se repetia nas vesperas da publicação de cada numero, porque não havia por lá abundancia de collaboração da parte dos mestres que constituiam o seu grupo de redactores, e isto porque certamente o trabalho era absolutamente gratis, e ás vezes ainda mal agradecido. / Desta maneira todos esses meus escriptos eram feitos *«sobre o joelho»*, sem orientação nem methodo, destinados especialmente a encher o papel (o que diga-se de passagem não perturbava maiormente a organização do jornal), mas n'elles procurei sempre, em todo o caso, por espirito pedagogico, introduzir alguma ideia que resultasse n'uma utilidade para quem os lêsse. / Em 1912, o meu amigo Dr. Brum do Canto, que havia antes assumido a direcção do dito Echo Photographico, convidou-me para seu collega ali, afim de ter um auxilio constante na redacção do texto. Por mera deferencia aceitei esse convite, *mas impuz como condição, que eu nunca teria absolutamente nenhuma ingerencia nem na administração, nem no expediente, nem em qualquer outro serviço do jornal que não fosse a collaboração no texto, e que, consequentemente, não aceitaria absolutamente nenhuma responsabilidade que me pudesse resultar directa ou indirectamente da categoria de director*. / Assim convencionado delineámos um plano de orientação a seguir que foi exposto no proprio jornal, e que na parte que me competia foi sempre fielmente executado como é facil de verificar pelo exame dos meus artigos desde então. / Em Julho de 1913, com o jornal já em atrazo, partiu o Dr. Brum do Canto em villegiatura para a ilha de Porto Santo, e provavelmente e louvavelmente em conformidade com as minhas condições, não me encarregou de coisa nenhuma relativa á revista, da qual eu não soube mais nada até agora, senão que deixou de ser definitivamente publicada. / Vem esta succinta historia a proposito de muitas cartas que muitos assignantes do Echo Photographico me teem escripto não só reclamando o ultimo numero da sua assignatura, mas tambem pedindo a continuação do jornal. / Com ella, respondo a todos: a uns fazendo-lhes saber que *eu nada tive nunca nem com a administração, nem com o expediente, nem com qualquer outro serviço do jornal além da collaboração*; a outros, que em logar d'aquella revista podem ter a presente nas mesmas condições de preço, e que servirá de facto os interesses e desejos dos photographos profisssionaes e amadores, não só porque para isso é fundada exclusivamente e n'esse intuito será orientada, mas tambem por virtude da sua independencia e boas relações com todas as casas que se ocupam do commercio de artigos da especialidade, o que não era o caso do extincto Echo, por ser propriedade da Agencia Photographica. / Nada mais me cumpre da revista que se extinguiu na sua qualidade de echo... / Vidé confirmação na correspondencia.», por B. dos Santos Leitão.

[117] Ano I, nº 1, Março de 1915 a nº 12, Fevereiro 1916; Ano II, nº 13, Março 1916 a nº 24, Fevereiro 1917; Ano III, nº 25, Março 1917 a nº 34, Dezembro 1917; Ano IV, nº 35, Janeiro 1918 a nº 48, Novembro 1928-Março 1919; Ano V, nº 49, Abril 1929 a nº 58-60, Março-Abril 1931;

[118] *Arte Photographica*, Ano IV, nº 40, Março 1928: «Reaparecimento da "Arte Photographica" - Três meses depois de entrar no seu 4º ano, a *Arte Photographica*, exemplarmente pontual até ali, teve de interromper a sua publicação , por um «caso de força maior». Este, foi o súbito aumento do custo da

quase dez anos (de Maio de 1918 a Março de 1928).

Mais uma vez, ao traçar os seus objectivos[119], refere a necessidade de os nossos fotógrafos estarem a par da situação fotográfica internacional, pelo que se propõe tentar fazer um apanhado das novidades mais interessantes das revistas estrangeiras na especialidade. Por tal motivo, as publicações recebidas pela direcção da *Arte Photographica* são anunciadas e comentadas nas suas páginas numa secção que recebe o mesmo nome que em o *Echo Photographico* - «Revista das Revistas».

Encontramos nesta publicação secções de divulgação técnica com artigos de óptica e mecânica fotográfica (tratando de objectivas, Ampliadores, Obturadores e toda a restante parafernália indispensável à prática desta actividade) bem como outros relativos aos aspectos químicos (contendo informações de fórmulas e descrições de processos fotográficos, em especial as técnicas de melhoramento de negativos, técnicas de retoque, indicação de material para química, como produtos químicos, papéis, chapas,...). A grande quantidade de artigos que tratam dos variados processos de fotografia a cores, da cobertura de exposições de fotografias a cores e de todas as novidades verificadas neste capítulo da técnica fotográfica revelam claramente o interesse crescente em registar as cores da realidade, tanto pelos profissionais como também por uma enorme plêiade de amadores. Tanto não será de estranhar se tivermos em conta que Santos Leitão, o director da revista, é um dos mais acreditados praticantes deste processo, além de ser considerado o introdutor da fotografia a cores

---

impressão, que as tipografias, justificadamente, multiplicaram por 5, porque, de facto, os operários cujos salários eram, em média, de Esc. 1$00, fizeram elevar essa média a Esc. 5$00. Depois, tal média foi-se elevando progressivamente até atingir uns Esc. 25$00 em que parece ter-se estabilizado por fim./ Antes disso, já se tinha dado a catástrofe do custo do papel «couché»;...»; é de notar que já antes da sua interrupção os seus directores se vinham queixando das dificuldades produzidas pela guerra, nomeadamente a falta de papel que obrigava ao seu racionamento: Ano I, nº 11, página 163; Ano II, nº 24, p. 370; Ano III, nº 25, p. 388; Ano III, nº 35, p. 506; Ano IV, nº 37, p. 530.

[119] *Arte Photographica*, Ano I, nº 1, Março 1915: «(...) E se um jornal, uma revista, uma publicação qualquer conseguir trazer até nós a seiva estimulante de conhecimentos novos que vivifiquem e animem a apathica inercia de uma fracção, minima que seja, da nossa sociedade, então esse jornal, essa revista, essa publicação poderá justificadamente envaidecer-se de *preencher ali uma lacuna*./ Ora esta revista não tem nenhuns outros intuitos que não sejam precisamente os de procurar trazer de toda a parte novos conhecimentos relativos á arte photographica nas suas multiplas applicações: e como entre nós não ha nenhuma outra publicação d'este genero logicamente se conclue que (...) virá realmente preencher uma lacuna immensa (...). / A função principal d'esta revista será, metaphoricamente bem entendido, semelhante à da lente ou objectiva photographica. / Ella procurará apanhar nos raios *luminosos* das publicações competentes estrangeiras, o que de mais interessante e util ao seu fim possa ser reflectido do vasto campo de acção da photographia scientiphica e applicada, fazer convergir no ponto central que é a sua redacção, tudo isso, e projectal-o e fixal-o depois em cada um dos seus numeros que, como estampas photographicas, mostrarão as assignantes e leitores o que no genero se faz por esse mundo fóra.»

em Portugal, como já antes referimos[120]. Paralelamente, manifesta-se esse interesse nas cores em outros processos, como veremos.

Alguns textos teóricos acerca de determinados processos e da sua aplicação (discutindo-se a importância de uns e de outros) permitem um melhor entendimento e uma utilização mais feliz. Entre os variados processos ganham destaque, pela sua quantidade, em especial nos primeiros anos, mas também pela atenção que lhes é dedicada, os processos ditos artísticos onde se contam o bromóleo, a platina, o carvão e a goma bicromatada[121].

Acima de tudo é o carácter artístico que se procura nos trabalhos fotográficos. E os meios utilizados para atingir tal escopo apresentam resultados que, esteticamente, se associam a uma certa expressão do pictorialismo na fotografia e que é, sem dúvida, a sua aproximação à pintura. Para além do aspecto curioso da fotografia a cores, este tipo de fotografias procura, na verdade, a tão desejada associação com o cromatismo da pintura. Assim se entendem os artigos que tratam de materiais como pasteis para colorir fotografias, os variados textos ensinando a fazer as *entoações* a sépia, vermelho, azul, etc., sobre papel brometo[122]. Outro assunto

[120] Vejam-se alguns artigos que falam deste tema ao longo da publicação: Ano I, nº 2, «Photographia a cores - Autochromia»; Ano I, nº 3, «Photographia a cores pelo processo Kodachrome»; Ano I, nº 10, «Photographia a cores»; Ano IV, nº 38, «Photographia a cores - o processo Paget»; Ano I, nº 2, «Photographia a cores»; Ano IV, nº 40, «Photographia a cores sobre papel»; Ano IV, nº 45, «Photographia a cores» [sobre o processo Splendicolor]; Ano V, nº 53, «Photographia a cores - o problema da fotografia a cores sobre papel» [sobre o processo Finlay]; Ano V, nº 54, «Fotografia a cores - o problema da fotografia a cores sobre papel (continuação)» ou ainda os quadros de participações na Exposição Nacional de Fotografias da Arte Fotográfica, em 1916 com algumas trichromias e transparências em Autochromas (Ano II, nº 21).

[121] Ano I, nº 2, «A exposição de Bromóleos» [de B. dos Santos Leitão], «Bromóleo» e «Nova Exposição de Bromóleos» [de Visconde de Sacavém e Brum do Canto]; Ano I, nº 3, «Processo da Gomma»; Ano I, nº 4, «Bromóleo»; Ano I, nº 5, «O processo da Gomma» e «Bromóleo - 2ª parte»; Ano I, nº 6, «Processo da Gomma» e «Processo do Carvão»; Ano I, nº 7, « Processo da Gomma» e «Processo do Carvão»; Ano I, nº 8, «Processo da Gomma» [orientando acerca de formas de impressão múltipla no processo da goma]; Ano I, nº 9, «Proceso da Gomma»; Ano I, nº 10, «Processo da Goma (continuação)», «O Processo do Bromóleo (nova fórmula)» e «Processo de impressão Pinatypia»; Ano I, nº 11, «Processo da Gomma» e «O Processo Pinatypia»; Ano I, nº 12, «Ozobromia (ou processo do carvão sem a interferência da luz)», «Pinatypia» e «Processo da Gomma»; Ano II, nº 13, «Papel Platina» e «Variante da Ozobromia»; Ano II, nº 14, «Impressões em papel platina»; Ano II, nº 15, «Impressões em papel platina»; Ano II, nº 16, «Kallitypia» e «Impressões em papel platina»; Ano II, nº 17, «Kallitypia»; Ano III, nº 32, «Bromóleo»; Ano III, nº 32, «Papel Paladio»; Ano IV, nº 41, «Processo do Carbro»; Ano IV, nº 42, «O Processo do Carbro (continuação)»; Ano IV, nº 44, «O processo do Carbro (conclusão)»; Ano V, nº 57, «O Processo do Bromóleo»

[122] Ano II, nº 13, «Pintura de Photographia»; Ano V, nº 52, «Materiaes Fotograficos - pasteis para colorir fotografias»; Ano II, nº 18, «Entoação dos brometos a castanho e sépia»; Ano II, nº 16, «Entoação dos brometos a castanhos e vermelho»; entre outros.

corrente são os chamados «Retratos à Rembrandt»[123], tal como já acontecia no *Echo Photographico*, em que se trata especialmente da questão da luz que nas grandes composições de Rembrandt «(…) é atirada para o centro do quadro, invariavelmente luminoso, e esbatida gradualmente até às sombras densas das extremidades.»[124]. Segundo o autor destes textos nada do que se tem feito pode receber esse rótulo de «Retratos à Rembrandt»: são antes retratos a contraluz. Mas esta necessidade de estabelecer paralelos entre as duas disciplinas atesta invariavelmente a necessidade de alcançar um estatuto artístico para a fotografia, tendo-se aceite como dogma que a via para isso é a imitação da pintura. Comprova-se também essa ideia numa referência a um artigo, de 1929, em que o autor aconselha «(…) os fotografos a que se inspirem nos grandes mestres da pintura, e isto é que está certo [e não o inverso] e tem sido recomendado constantemente pela nossa revista.» [125]

O que faz diferir esta publicação das anteriores é a preocupação de fornecer aos leitores os fundamentos teóricos que permitam entender o que, de facto, é fotografia artística. Por isso, trata de questões tão delicadas quanto *O que é o Belo*, *O que é o Gosto*, *O que é Arte*, em rubricas como «Arte e Natureza, Photographia e Arte», «Coisas de Arte» ou «Esthetica»[126], para «(...) como diz M. Pilo, *dimonstravi, giorno per giorno, che l'estetica esiste, che vive, che se sviluppa, che cresce, che si fa bella e buona, che viene su sana e forte, e che studia e che si fa onore*.»[127] Esta postura pedagógica leva os editores a publicar reproduções de bromóleos mesmo não sendo «(…) do agrado de um boa parte de amadores, que preferem provas muito nitidas (…)», mas que são apresentadas «(…) porque é preciso cultivar o gosto

[123] Ano II, nº 18, p. 274-276, 1916 - «Arte e Natureza - Photographia e Arte - Retratos - Rembrandt»; Ano II, nº 19, p. 292, 1916, «Dispositivo para se produzirem Retratos à Rembrandt em qualquer casa».
[124] Ano II, nº 18, p. 275 «Arte e Natureza - Photographia e Arte - Retratos - Rembrandt»
[125] *Arte Fotografica*, Ano V, nº 49, Abril de 1929, p. 686: «Pintura e Fotografia»
[126] É, de facto, pertinente chamar a atenção para o cuidado prestado às questões da estética fotográfica, pois constitui um dos objectivos da redacção como se vê no editorial do nº 25 (Março 1917), Ano III, página 388-9, ao referir-se aos trabalhos daquele ano: «(...) Manteremos integra a situação já conquistada e alargaremos a nossa acção (...) ao ataque dos pontos mais controversos da philosophia da arte, ás questões de Esthetica (...). / Não prejudicaremos em nada a orientação de nenhuma das secções creadas, nem sob o ponto de vista da instrução elementar para os principiantes, e da technica, nem tão pouco sob o ponto de vista especial doutrinario, relativo ás questões especulativas da Photographia, considerada como Sciencia; mas não esqueceremos o ponto de vista da Arte, porque é no fim de contas, o principal objectivo desta revista. / Tudo o resto são elementos, são subsidios, são recursos para se alcançar aquelle objectivo. / O assumpto esthetico, tão altamente interessante que em todos os tempos occupou o engenho dos philosophos mais subtis, comprehende as seguintes questões essenciaes: / O que é o Bello ? / O que é a Arte? / O que é o Gosto? / Trataremos desta questões ordenadamente, encostadas ás modernas theorias no que possa servir ao nosso objectivo, á sua applicação á Photographia (...)»
[127] *Arte Photographica*, Ano III, Março de 1917, p. 388.

artístico, e ir deixando a photographia de definição microscópica para as questões documentarias apenas.»[128]. Com o mesmo intuito respondem a questões dos leitores como *Quais os papeis de efeitos artísticos?* ao que se replica, com bom senso, que «(…) não é possivel (…) dizer d'um modo absoluto qual é o melhor material (…) porque os effeitos artisticos (…) dependem principalmente dos negativos (…)»[129], sendo a escolha subjectiva.

Podemos entender este tipo de cuidados como resultado de uma reflexão e de uma maturação dos conceitos de *Arte* e de *Belo* associados à disciplina da Fotografia e que se explanam nos artigos a que já nos referimos[130]. Partindo dos conceitos estéticos da antiguidade que defendem ser arte a reprodução da natureza, a fotografia, tendo em vista a sua capacidade exímia de reprodução do real, perante as demais artes, é assumida como uma forma de expressão artística. Não em absoluto, pois, já como dizem os antigos, a imitação da natureza refere-se não ao seu aspecto exterior, mas à sua «(…) essência interna, ideal, das coisas naturais.»[131]. Assim o fotógrafo para criar uma obra de arte deverá reproduzir a natureza e colocar aí «(…) o coração, a alma, a razão, de mistura com a forma (…)», enfim, atribuir-lhe *temperamento,* que todo o amador «(…) só pelo facto de o ser possue (…)», necessitando de o exercitar. Ou seja, como define Zola, «Arte é a Natureza vista atravez de um temperamento».[132]

Algumas noções gerais de perspectiva são exploradas ao longo de cinco artigos por forma a entender as regras de composição básicas de um "quadro", a sua nomenclatura (*linha de base, linha dos lados, linha do horizonte, linha vertical, ponto principal, ponto de fuga, primeiro plano, segundo plano*) e a forma de enquadrar estas "linhas" que melhor se adeqúe a cada tipo de situação. A partir destas noções primárias analisava-se o efeito que produzia determinado tipo de composições. Por exemplo, de acordo com o articulista, linhas paralelas prolongadas no mesmo sentido

[128] Ano I, nº 2, p. 30 «As nossas ilustrações».
[129] Ano I, nº 5, p. 67
[130] Ano I, nº 6 «Photographia e Arte»; Ano I, nº 7 «Arte e Natureza - Photographia e Arte»; Ano I, nº 8 «Arte e Natureza - noções geraes de perspectiva»; Ano I, nº 9 «Arte e Natureza - noções geraes de perspectiva (continuação)»; Ano I, nº 10 «Arte e Natureza - noções geraes de perspectiva (continuação)»; Ano I, nº 11 «Arte e Natureza - noções geraes de perspectiva»; Ano I, nº 12 «Arte e Natureza - noções geraes de perspectiva»;Ano II, nº 16 «Quadros Artisticos pela Photographia»; Ano III, nº 26 «Coisas de Arte - Esthetica»; Ano III, nº 27 «Coisas de Arte - Esthetica - o que é o Belo?»; Ano III, nº 28 «Coisas de Arte - Esthetica - continuação»; Ano III, nº 30 «Coisas de Arte - Esthetica - continuação» Ano III, nº 32 «Coisas de Arte - Esthetica - Arte»; Ano IV, nº 39 «Coisas de Arte - Impressionismo».
[131] Ano I, nº 7
[132] Ano I, nº 7, p. 101

numa grande extensão provocam um «(…) mau effeito, em geral n'um assumpto artistico.». Por outro lado, alude-se à necessidade de as figuras que compõem uma determinada cena estarem em sintonia com o ambiente onde se inserem: «(…) o que aniquila (…) os trabalhos de paisagem dos amadores pouco experientes, é o introduzirem nos seus estudos campestres rusticos, algum dos seus amigos ou companheiros muito bem postos, engravatados (…)». O "quadro" tem que ter unidade! Bem como chama a atenção para o cuidado a ter nos enquadramentos, na disposição do primeiro e segundo plano: é uma fotografia de paisagem com uma rapariga ou é um retrato de uma moça numa paisagem? Para tudo isto existe ainda uma questão técnica que aqui é tratada: o tipo de câmara a utilizar, sendo que «O amador que apenas se quer limitar a colher impressões ligeiras (…) não precisa mais do que um simples Kodak (…) mas o amador que pretende dar significação e valor ao seu trabalho, necessita de ferramentas e utensílios adequados (…)»[133].

Nas "páginas de estética" que se desenvolvem ao longo da publicação vemos tratadas questões, apoiadas nas afirmações de teóricos que vão de Aristóteles a Ruskin, que sempre pretendem circunstanciar as qualidades artísticas da fotografia na sua relação com o *Belo*. E, analisando as várias formas de *Belo*, socorrendo-se também nos textos de M. Pilo[134], induz a fotografia a captar o *Belo Intelectual*, o mais completo, o mais nobre e «(…) que produz uma impressão esthetica mais grandiosa transportando-nos por momentos para um mundo immaterial, sobrehumano, hyperphysico (…)», aquele que «(…)agrada numa certa medida aos sentidos, aos sentimentos e à razão.»[135].

O *Gosto*, a «(…) faculdade do gosto esthetico (…)»[136], «O reconhecimento do Bello pelo desenvolvimento do Gosto»[137], a Arte e o seu processo de criação - *inspiração, composição e expressão* - são alguns dos outros temas que aqui são abordados com o intuito de fornecer ao leitor todos os instrumentos para a compreensão da Fotografia como uma verdadeira disciplina artística.

Um só outro ponto nos demora nesta análise: o artigo «Coisas de Arte - Impressionismo»[138]. Neste texto, de quatro páginas, considera-se que os fotógrafos

[133] Ano I, nº 12, p. 179
[134] PILO, Mario - Manual de Estética. Lisboa: Viuva Tavares Cardoso, 1904.
[135] Ano III, nº 28, p. 424
[136] Ano III, nº 30, 446
[137] Ano IV, nº 32, p. 470
[138] Ano IV, nº 39

poderão ganhar muito com o estudo do impressionismo. É preciso corrigir a ideia de que «(…) *Impressionismo* significa confusão, indeterminação, nebulosidade.» e entender que uma obra *impressionista* «(…) procura representar a impressão *actual* (…)». Decorre daqui que também o fotógrafo pode realizar uma fotografia *impressionista*, dando um determinado tratamento a um dos objectos de uma cena, a uma qualquer estrutura arquitectónica de uma paisagem, por exemplo a torre de um igreja, por forma a demonstrar a impressão que esse mesmo objecto lhe causou num determinado momento. E importa que os interessados neste género de fotografia estudem convenientemente o *Impressionismo* para «(…) que não sejam levados por falsas ideias aos exageros excentricos e ridiculos dos extremistas do futurismo, do cubismo e de quejandas bizarrias de cerebros dessorados.». Desmistifica ainda o que designa de «(…) disparates provenientes da ignorância ou má fé por parte dos construtores (…)» que levou a que fossem pensadas objectivas para produzir um efeito *impressionista*. E esclarece também a ideia de que outras objectivas criadas para certos efeitos artísticos «(…) para darem melhor modelação e maior suavidade às linhas, que são representadas com um *flou* mais ou menos accentuado (...)» nada têm que ver com o que se denomina de *Impressionismo*.

A partir do nº 41, do Ano IV, Abril de 1928, uma nova secção, não regular, vem animar os interesses da revista. A nova coluna dedicada à «Cinematografia» parece-nos constituir o primeiro caso de inserção de notas relativas ao cinema numa revista especializada na arte fotográfica, fenómeno que será corrente alguns anos mais tarde, como teremos oportunidade de sublinhar.

Não podemos ainda deixar de notar o papel benemérito, em prol da cultura fotográfica nacional, que esta revista levou a efeito como foi a instalação de laboratórios fotográficos (instalados definitivamente em Agosto de 1929) «(...) que os seus assinantes poderão utilizar em certas condições para se assegurarem praticamente dos seus conhecimentos ou adquirirem os conhecimentos novos que possam desejar.»[139]; ou também a abertura de cursos de Fotografia (gerais ou especializados nos processos artísticos)[140], ministrado por B. dos Santos Leitão, nos

[139] Ano IV, nº 48, Novembro 1928-Março 1929, página 665-6.
[140] Ano V, nº 55, Outubro 1929-Março 1930, página 75. Em Setembro de 1928, a *Arte Photographica* revela a possibilidade de abrir um curso de fotografia, bem como realizar algumas excursões fotográficas, mediante o interesse manifestado por alguns amadores. Em relação ao curso diz ficar logo «(...) aberta a inscrição até ao dia 15 do próximo mez de Dezembro.(...)» prevendo também algumas situações: seria diurno no caso de «(...) não se inscreverem mais do que os poucos entusiastas que vêm

mesmos laboratórios; ou ainda excursões[141].

Outra actividade que nos merece alguma atenção é a realização de exposições / concursos de fotografia que, embora tenham sido em pouco número, revelam uma preocupação em dinamizar o meio. Um primeiro certame realizado nas salas da S.N.B.A. em 1916 (23 de Novembro a 10 de Dezembro[142]), para amadores e profissionais, tinha como fim «(...) demonstrar o valor da photographia como base de toda a ordem de estudos sociaes, tanto de interesse directo, immediato, como de

---

reclamando o curso(...) porque entre poucos facilmente se determinam horas que se harmonizem com as conveniências de cada um» ou um diurno e outro nocturno «(...) se a inscrição fôr além da nossa espectativa (...) para que frequentem um os Amadores que não puderem frequentar o outro». Também ainda no mesmo número sem saber ainda os resultados das inscrições, e por isso não detalhando o programa do curso, adianta que «(...)será tão completo quanto possivel, especialmente no domínio da prática de manêjo de aparêlhos, utensilios e materiais, e de processos de impressão correntes e artísticos(...)» e assegura que o mesmo, embora remunerado «(...) não irá produzir grandes desiquilibrios nos orçamentos mais modestos.» (*Arte Photographica,*Ano IV, nº 46, Setembro 1928, página 644). Apesar de tudo indicar a sua realização, não temos mais informações acerca desta actividade. Como a revista foi obrigada a suspender as suas actividades entre Novembro de 1928 e Março de 1929 e a partir daí falar sempre num «Laboratório Fotográfico» onde virá a decorrer um curso ainda a apresentar, é provável que estes planos tenham sido só concretizados em 1930, então melhor organizados devido a estruturas que se haviam desenvolvido. Com o laboratório já instalado em Agosto daquele de 1928, os associados daquela publicação poderão receber «(...)aprendizagem (...) em cursos ou em lições individuais, e é independente do uso que os assinantes queiram fazer dos nossos laboratorios (...)» (*Arte Photographica*, Ano IV, nº 53, Agosto 1929, página 730). Este tão esperado ensino das técnicas fotográficas sob responsabilidade daquela empresa editorial é, então, formalizado só em Março de 1930 em que se apresentam «(...) Cursos de: Fotografia Geral, Processos Fotográficos Artísticos pigmentares (Goma, Carvão e Bromóleo), Fotografia a Côres sobre papel, etc, e quem lecciona é o seu próprio director [B. dos Santos Leitão](...)». Os cursos podem ser diurnos ou nocturnos, individuais ou colectivos e as incrições, a serem feitas na redacção da *Arte Fotográfica* «(...) são por séries de 12 lições de hora e meia, em dias seguidos ou alternados. (...)». Os custos dos cursos, pagos em adeantado, eram os seguintes: «(...) Serie de 12 sessões no Curso Colectivo de Fotografia Geral ou nos Processos Pigmentares...Esc. 12$00; / Idem em Curso Individual...Esc. 150$00; / Idem no Curso Colectivo de Fotografia a Côres...Esc. 350$00; / Idem em Curso Individual...Esc. 500$00;(...)»

[141] Também a direcção da *Arte Photographica* não é alheia a esta prática e, aliás, considera que «Nenhum meio é tão proficuo para garantir a efficacia do estudo como são as excursões.». Logo na sua primeira aparição a público, a *Arte Photographica* manifestava-se acerca das excursões fotográficas e, como que as exaltando e às suas virtudes, propunha de imediato a realização de um evento daquela natureza, pois estas excursões no quadro da fotografia «(...) teem a mais a vantagem recreativa propriamente dita, porque visam á pratica de um sport que tambem é altamente educativo.(...)». Desde logo encontra as seguintes dificuldades na sua organização: «(...) 1º é a relutância que muitos amadores teem em se juntarem para conviverem com quem não conhecem; o 2º é a dificuldade e a carestia dos transportes para longe de Lisboa em busca de assumptos, porque os arredores saloios da capital são positivamente d'uma insipidez e monotonia sem par.(...)». São programadas várias excursões tendo em conta as condições climatéricas, sendo a primavera a estação privilegiada para este fim. Têm uma componente pedagógica clara, nelas «(...) Mostrar-se-ha praticamente como se escolhe o assumpto, se compõe o quadro e se determina a Pose: depois estabelece-se um concurso com os *clichés* tirados n'essa excursão, e o melhor será publicado aqui opportunamente (...)» e tudo isto em condições aliciantes de «(...) Menos de 50 centavos de despezas, ao todo, 3 horas de tempo e 200 metros de caminho a pé, fazem o passeio barato, pouco demorado e nada fatigante. (...)». Finalmente as melhores fotografias das excursões eram publicada na primeira página da revista.

[142] Inicialmente marcada para Junho daquele ano, mas perante vários pedidos de adiamento acabou por ser realizada já nesta data. Entretanto, havia-se programado uma outra para o mês de Junho que seria como «(..) a guarda avançada de reconhecimento do terreno photographico.» (*Arte Photographica*, Ano II., nº 16, p. 248-251), mas foi também cancelada.

interesse especulativo.»[143] O Júri[144], composto por Armando Lucena, pintor, Hermano Neves, jornalista, Cardoso Furtado, fotógrafo profissional, Artur Barreto, amador, e Antunes Baptista, também amador que não pôde comparecer, classificou os 365 trabalhos que compareceram de acordo com os vários processos utilizados, por classes de amadores e profissionais e pelo seu *valor técnico*, *valor social* e *valor artístico*. Foram estabelecidas dez categorias diferentes, a saber: brometos (c. 250), bromóleos (c 50), carvões (8), Citratos ou P.O.P. (34), gomas (5), kalitypia (4), provas coloridas (2), trichromias (3), transparências pela pinatypia (2), transparências em autochromas (12). Estas classificações revelam a grande variedade de processos então em uso, conquanto a preferência recaia ainda sobre as provas de brometo. Figuraram nesta mostra figuras distintas da fotografia portuguesa, amadores e profissionais, tendo merecido destaque Júlio Worm[145], A. Azevedo Campos, Victorino Soares[146] além de Domingos Alvão, Jorge Almeida Lima, Manuel Cayolla, Visconde de Sacavém[147], Santos Leitão, Pedro Lima, Fotografia Brasil, Fotografia Inglesa, etc.

Logo no ano seguinte é programada uma «II Exposição Nacional de Fotografia» da *Arte Photographica*, para Dezembro de 1917. Se na primeira exposição havia o intuito de avaliar o estado fotográfico do país e, de acordo com isso, o Júri foi benevolente, desta vez o fim principal é mostrar trabalhos a que se atribuam qualidades dignas de exame, de estudo e de apreciação, pelo que passará a haver um Júri de admissão que seleccionará os trabalhos. Paralelamente era aberto um concurso só para os assinantes da revista subordinado ao tema «Scenas da Vida de Trabalho», «(...) podendo o assumpto representar uma scena de trabalho nacional

[143] *Arte Photographica*, Ano II., nº 18, p. 277-280. Aquando do seu primeiro agendamento dizia-se ser este certame especialmente destinado a trabalhos de bromóleo, embora aberto a outros processos; os fins agora expostos dão a entender um programa sem qualquer preferência por determinado processo fotográfico.

[144] O Júri é composto por um pintor, um homem de letras, dois amadores de reconhecido mérito e por um fotógrafo profissional. O que segue o seguinte critério: os trabalhos devem ser apreciados do ponto de vista artístico, pelo que se pede o juízo de um artista; do ponto de vista da técnica, e para isso a presença de um profissional de reconhecido mérito; do ponto de vista da significação especial, simplesmente documentária ou verdadeiramente científica e social e para isso e para o relatório público pareceu cabida a intervenção de um jornalista crítico; e do ponto de vista das dificuldades de toda a ordem com que lutam os amadores menos bem preparados, visto que em Portugal não há escolas de fotografia, julgou-se necessário a opinião de dois amadores experimentados. (*Arte Photographica*, Ano II, nº 20, Outubro 1916, p. 306-308).

[145] Que, como secretário da Sociedade Portuguesa de Fotografia, incentivou os outros sócios e os amadores em geral.

[146] Sócio gerente do Bazar Photographico, Porto.

[147] Que tinha editado neste ano na *Photograms of the year* o seu texto «Pictorial Photography in Portugal».

agricola, industrial ou domestico.»[148]. Previa-se a edição de um *Álbum*, tal como em vão foi pensado para a I exposição, que reproduziria as melhores fotografias do primeiro e segundo certames. A notícia de uma outra exposição de âmbito nacional que se iria realizar ainda em 1917 no Porto, no Palácio de Cristal, leva os responsáveis a desistir desta mostra, convidando os expositores a canalizarem os seus trabalhos para a do Porto, prometendo, contudo, realizar uma apresentação apenas de fotografias artísticas, em Lisboa. O ambiente conturbado que se vivia politicamente e, em especial, os tumultos de 4 de Dezembro de 1917, que afastavam Afonso Costa do Governo, impediram a realização de qualquer evento em Lisboa.

Assim que retoma a publicação da revista (suspensa desde Maio de 1918), prevê a realização de uma outra exposição nacional de fotografia, simultaneamente concurso[149], que se terá realizado em Fevereiro ou Março de 1929[150], onde mais uma vez couberam todos os processos e géneros realizados por amadores e profissionais. Durante os meses de preparação vão-se dando conselhos acerca da melhor forma de fotografar: «(...) no campo ou na praia (....) desde que o sol cresce alguns metros acima do horizonte até às 9 ou 10 horas, terá muito tempo para ir estudando os assuntos (...) Nos casos geraes a luz baixa e lateral, é preferível à luz alta ou muito de cima, e de frente ou de costas.»; já para fotografar monumentos, torres, etc, «(..) deve escolher-se a hora ou a luz que produza melhor relevo ou melhor evidência do que se pretende reproduzir (...)».[151] Mas de pouco serviriam estes conselhos já que os principais concorrentes são fotógrafos já conhecidos e habituais destes encontros, como Silva Nogueira, San-Payo e até Santos Leitão, apesar de ser ele o seu organizador na qualidade de director da *Arte Photographica*. De igual forma, o Júri, composto pelo arquitecto Paulino Montês, Simão da Veiga e o Eng. Fernando Carneiro Mendes[152], irá elogiar e premiar os trabalhos destes expositores[153] nas três

[148] *Arte Photographica*, Ano III, nº 30, Agosto 1917, p. 448-453.
[149] Sendo que os concorrentes deverão utilizar materiais Wellington e fazer disso prova através dos talões de compra.
[150] Datam de 3 e 4 de Março de 1929, os comentários à exposição por Alfredo de Sacavém no *Novidades* e no *Jornal do Comércio e das Colónias*, como se diz em *Arte Fotográfica*, Ano IV, nº 48, Novembro de 1928 a Março de 1929, p. 669.
[151] *Arte Photographica*, Ano IV, nº 44, p. 617-618.
[152] Que nos anos 30 irá fazer parte de vários Júris de concursos fotográficos como os do Cartaxo Foto Club, da secção de Fotografia do Grupo Desportivo e Recreativo da Imprensa Nacional e, como representante do Grémio Português de Fotografia, nos Salões Nacionais e Internacionais promovidos por aquele organismo.

categorias existentes: *Paisagem, incluindo marinhas*; *Scenas da vida de trabalho*; *Retratos*.

Finalmente, um último certame, projectado por Santos Leitão, tem lugar entre 20 e 30 de Março de 1931, na sala alugada[154] da S.N.B.A., como sucedia com os anteriores. Inicialmente previsto para Março de 1930, vai sendo adiado, primeiro a pedido dos expositores, depois pela concorrência das exposições de fotografia do *Diário de Notícias* e do *I Salão Kodak*, muito apelativas pelos prémio que ofereciam. O pequeno número de expositores, decorrente dos atrasos verificados e de discussões várias, parece, no entender dos organizadores, ter sido suprido pela qualidade dos trabalhos expostos, tendo sido «(...) verdadeiramente extraordinária a afluência de visitantes, porque o entusiasmo das pessoas que saiam da R. Barata Salgueiro comunicava-se a outras que logo para lá se encaminhavam, num insofismável interesse de ter a justificação daquele entusiasmo.»[155]. E parece-nos claro a opção estética dos organizadores ao congratularem-se com «(...) o facto notável de predominarem trabalhos executados pelos processos artísticos do Bromóleo, do Bromóleo transferido e da fotografia a cores sobre papel.»[156]. O Júri, composto por Júlio Worm, João Carlos Coutinho e Santos Leitão, que também participava, mas *fora de concurso*, seleccionou as oito melhores fotografias, correspondendo aos 1º e 2º classificados das classes em concurso: Retratos, Paisagem, Género e Monumentos. Os premiados foram Silva Nogueira (retrato), Ramos Pinto, de Lisboa («Torpedeiros na Doca»), José do Nascimento Borlinha, de Lagos, Frederico Bonacho dos Anjos (Paisagem do Ribatejo), Gastão Homero C. Afonso, de Lisboa (Monumentos), Comandante António José Martins (marinha), António Mesquita do Cartaxo, Álvaro Colaço (paisagem).

Nos últimos dois anos do período de suspensão da *Arte Photographica*, surge no Porto outra publicação que recebe o nome de *O Mundo Fotográfico - Revista de Informação e Documentação Fotográfica* e que assume como seu lema a designação *«pró-fotografia»*. Com António Fontes[157], como director, e Artur Oscar de Aguiar

---

[153] Duas fotografias de San Payo (brometos), duas de Santos Leitão (bromóleos), duas de Silva Nogueira (bromóleos); apenas dois prémios, um 2º e 3º lugar da classe de Cenas da vida de trabalho, cabem a outro concorrente.
[154] Alugada por cotização entre os amadores Álvaro Colaço, António Mesquita, Com. António Martins, Frederico Bonacho, Homero Afonso, Santos Leitão e os profissionais San Payo e silva Nogueira.
[155] *Arte Photographica*, Ano IV, nº 58-60, p. 782-4.
[156] *Arte Photographica*, Ano IV, nº 58-60, p. 782-4.
[157] Não foi possível encontrar referências a seu respeito.

Álvaro[158], até ao número 3, e Afonso de Oliveira[159], nos números seguintes, à frente dos encargos editoriais, esta revista, mensal, teve uma duração relativamente curta, cerca de dois anos e meio, de Junho de 1926 a Julho de 1927[160], período em que apenas publicou 11 números.

Pode-se dizer que se trata de uma revista especialmente direccionada para os aspectos técnicos da física ou da óptica tocando todos os pontos de maior relevo abrangidos por esse grande leque (artigos acerca das objectivas, obturadores, fórmulas e processos químicos, sempre com um espaço de destaque reservado à fotografia a cores, retoque, produtos químicos, etc.). Deixa transparecer ainda uma manifesta atenção dada àqueles que ora se iniciavam naquela prática e aos fotógrafos amadores pelas diversas secções permanentes (por exemplo, «Oficina do amador»), ou por alguns artigos isolados (como «Algumas notas praticas para iniciação do amador fotográfico».). A revista faz jus ao seu subtítulo em que se vinca o aspecto informativo e de documentação, ainda mais com outra secção «Bibliografia» em que se indicam os livros para as diversas aplicações e só pontualmente obras de conteúdo estético.

Alguns artigos de carácter informativo, noticiando concursos e exposições (de que dão a conhecer os programas e sobre os quais tecem parcos comentários) e três textos relativos às técnicas cinematográficas completam o conteúdo desta publicação. Apesar dos seus esforços acabou por não realizar em pleno o objectivo a que se propunha de início e que era remediar essa falta de apoio aos fotógrafos com um «(...) unico jornal de fotografia, bandeira que reuna numa comunhão sagrada, tanto valor disperso, na mesma obra comum, de todos e para todos.(...)»[161]. O meio fotográfico portuense pouco terá lucrado com esta revista que ainda ia no terceiro número e já era obrigada a suspender a sua publicação por mais de meio ano para depois permanecer no activo por mais oito números. Cabe, contudo, aos seus directores o mérito de ter encaminhado um projecto editorial subordinado a esta temática, destinado a «in/formar» todos os interessados nesta matéria.

Passado um ano, na mesma cidade do Porto, a *Revista Portuguesa de*

[158] Não foi possível encontrar referências a seu respeito.
[159] Não foi possível encontrar referências a seu respeito.
[160] Desconhecemos por que razão António Sena, op. cit , refere que esta publicação tem início em Dezembro de 1926 e que o seu último número data de Julho de 1927. A correcta datação desta revista é a seguinte: Ano I, nº 1, Junho 1926 a nº 6, Maio de 1927; Ano II, nº 7, Junho de 1927 a nº 11, Outubro de 1927.

Fotografia nascia em Agosto de 1929, para amadores e profissionais[162], que viria a editar apenas dois números, ao tempo que era publicada em Lisboa a *Arte Photographica*, após a sua interrupção[163].

F. A Correia[164] é o proprietário e editor, Artur de Aguiar[165] o redactor principal e o Dr. Ferreira Gonçalves[166] o director desta revista mensal que se apresenta com preocupações algo distintas da anterior. Se bem que caiba aos aspectos técnicos grande parte das suas páginas, um número relativamente grande de artigos, proporcionalmente, perspectiva a fotografia pelo seu lado estético, dando importância não só à exequibilidade, mas também à relatividade do resultado final. De relevo são os artigos «A fotografia das correntes de agua», no número um, e «A Paisagem», no segundo. Aquele, um texto de C. Ponting, traduzido do *The new photographer*, lembra como «(…) todos os fotógrafos ficam encantados, pela sintilação das águas dos regatos no meio dos bosques e pelos reflexos das massas de verdura no leito dos rios.». E enquanto reflecte acerca das dificuldades de se realizar um bom *cliché* deste motivo, tão caro aos fotógrafos pictorialistas, vai dando as indicações técnicas para que aquelas sejam superadas.

N'«A Paisagem», o autor vinca a necessidade de o fotógrafo ter «(…) o sentimento artístico cultivado e o treino do olhar para se saber se do grande quadro que a Natureza nos apresenta, é aquele trecho o que tem mais qualidades para ser reproduzido e compreendido (…)». Alertando para o facto de «(…) a paisagem verdadeira, a que nos desperta uma emoção forte (…) [ser] uma das maiores dificuldades da fotografia pictórica.», o articulista vai sugerindo, baseado em alguns princípios estéticos, as melhores formas de a reproduzir.

É também dada uma especial atenção ao estado do meio fotográfico nacional (de que aliás lamenta a situação de isolamento em que os amadores se encontram), pelo que propõe que se criem agremiações, sem descurar a evolução no estrangeiro,

---

[161] Ano I, nº 1, Junho 1926, página 1.

[162] *Revista Portuguesa de Fotografia*, Ano I, nº 1, «Apresentação - Amadores entusiastas da Fotografia, não nos podíamos conformar com a inexistência de uma revista fotográfica que servisse de ponto de contacto entre os portugueses que se dedicam a esta arte, já como amadores, já como profissionais...»

[163] É curioso o facto de, na sua «Apresentação» de Agosto de 1929, referir a inexistência de mais alguma publicação, já que a *Arte Photographica* havia recomeçado a sua publicação, com o nº 40, em Março 1928.

[164]Não encontrámos referências a seu respeito.

[165] Não sabemos se será o mesmo que Artur Oscar de Aguiar Álvaro,um dos responsáveis editoriais de *O Mundo Fotográfico*.

[166] Não encontrámos referências a seu respeito.

transcrevendo artigos de revistas provenientes de outros países.

Este é mais um caso a juntar aos anteriores projectos editoriais da cidade do Porto que redundaram em fracasso, na medida em que as suas experiências foram truncadas ao fim de poucas edições, o que nos deixa adivinhar uma parca receptividade do público daquela cidade (mais do que uma consequência da qualidade alcançada). Podemos ainda avançar que das publicações da capital não se fariam sentir muitos ecos pela *cidade invicta* nem, como já se pôde deduzir anteriormente, as revistas do Porto teriam a projecção necessária para acalentar os fotógrafos de Lisboa.

As outras duas revistas que vimos surgir em Portugal até aos anos 40 são de Lisboa e viram-se associadas por breves momentos, num só número.

A *Foto Revista*[167], só *Foto* a partir do nº 14 (altura em que se reúne com a *Objectiva*), designava-se por *Publicação Técnica e Artística de Vulgarização Fotográfica* e tinha uma periodicidade mensal que cumpriu com assiduidade. No início teve como director Augusto da Cunha Machado[168], que acumulava as funções de proprietário e editor, Cunha Barros[169] na montagem artística e Raul de Noronha Penaguião[170], que a partir do nº 5, juntamente com Paulo Braga[171], está responsável pela realização da revista. No nº 12, Raul de N. Penaguião associa-se a A. Cunha Machado na direcção a qual se mostra integrada por um terceiro elemento, só para o nº 14, A. Rodrigues da Fonseca, director da revista *Objectiva*, que neste mês se encontra associada à *Foto Revista*.[172]

---

[167] *Foto Revista*, Ano I, nº 1, 15 de Novembro de 1937 - Ano II, nº 18, Agosto de 1939.
A *Foto Revista* dá início à sua actividade cinco meses após os trabalhos da *Objectiva* terem começado; tratamos aqui primeiro o caso da *Foto* por também ter fechado as suas portas logo no seu segundo ano (nº 18, Agosto 1939), inclusive sobrando na memória uma má experiência de união com a *Objectiva*, que conseguiu prolongar os seus esforços por mais tempo, apesar de interrupções, como veremos.
Conta, no papel de colaboradores, com: Major Pinheiro Correia, M. Alves San-Payo, Mario Novaes, Jorge Bruno do Canto, Ferreira da Cunha, Henrique Manuel Botelho, Augusto Soares Ascensão, Comandante Fernando de Oliveira Pinto, Major Rogério Tavares, Manuel Marques da Cunha, Tenente José Vasco Mascarenhas.

[168] Não encontrámos referências a seu respeito.

[169] Não encontrámos referências a seu respeito.

[170] Não encontrámos referências a seu respeito.

[171] Não encontrámos referências a seu respeito.

[172] No Ano II *Foto Revista*, nº 14, p. 7 e 16, é abordada a união das duas revistas no sentido de concentrar esforços, na mais salutar camaradagem, como se vê no texto transcrito: «(...) Foto Revista e Objectiva, as duas publicações da especialidade que há mais de um ano vêm lançando vagas de entusiasmo no espírito dos seus leitores, já animando ao estudo e creando o gôsto artístico, já incitando à reunião e organizando concursos; promovendo, em suma, o desenvolvimentos de todas as actividades fotográficas, acabam de dar um exemplo de boa camaradagem fundindo-se numa só e única revista. (...) O bom senso impunha, portanto, uma fusão que, estando de resto, no espírito de ambas as partes, não podia ter lugar sem a acção «catalizadora» de um agente estranho. / Fernando de Ponte e Sousa (...) foi o feliz interventor indispensável, nesta aproximação. (...) / «Foto», revista técnica de fotografia e

Esta é uma revista que apresenta um programa consideravelmente mais completo que as anteriores, fruto, naturalmente, de uma já vasta experiência adquirida no campo da edição periódica de fotografia. Um quadro vasto e abrangente de assuntos que segue o habitual esquema in/formativo de aspectos técnicos compõe a revista, que não esquece também o "outro lado" da fotografia.

Quanto à técnica, inclui-se o mesmo tipo de artigos relacionados com experiências físicas e químicas da fotografia de que se destaca, pelo seu aspecto inovador e conteúdo, a separata que se publica juntamente com todos os números, o «ABC da Fotografia», cujas páginas são impressas de modo a puderem ser destacadas da revista e agrupadas num volume independente. Provavelmente constitui o primeiro caso da edição de um manual técnico de fotografia em "fascículos", dentro da realidade nacional.

O aspecto informativo mantém um lugar de destaque noticiando-se todos os eventos, nacionais e estrangeiros, ligados à fotografia, como concursos, congressos, salões de arte fotográfica, exposições ou mesmo notícias acerca de instituições fotográficas, incluindo também os seus programas mensais, no caso do Grémio Português de Fotografia[173]. Fornece ainda listagens de livros estrangeiros que comercializa a pedido dos assinantes por via postal, inclui artigos para os interessados em cinema, pelo menos um em cada número[174], secções destinadas a principiantes[175] e, entre outros textos, um vasto conjunto de artigos teóricos e estéticos.

Neste último grupo encontram-se textos, muitos deles assinados por Paulo Braga, em que se discutem estilos fotográficos, se instrui acerca de especializações da

---

cinema, continuará sem interrupção a acção iniciada pelas duas publicações, ora incorporadas, e manterá desde já um mínimo de 24 páginas, além da separata, continuando assim a série de Foto Revista. (...)»; contudo, logo no nº 15, do mesmo ano, p. 7 e 8, reconhecem-se as incompatibilidades deste trabalho comum: «(...) A ideia da fusão de Foto Revista e Objectiva parece ter sida acolhida por todos com verdadeiro entusiasmo. / (...) Porém, os resultados práticos, (...) estão longe de corresponder à nossa espectativa. / As dificuldades materiais continuam a acumular-se (...)» e continua no nº 16, p. 7, dois meses volvidos sobre a separação: «(...) (diversas condições fizeram) novamente alterar o corpo directivo desta revista. (...) Em boa verdade, julgáramos que trabalhando todos em conjunto, aliando fôrças morais e materiais, se conseguisse mais facilmente o bom desempenho do trabalho a que nos votamos. / Efémera ilusão! / Eis-nos novamente sós! É lamentável, mas... paciência! as nossas fôrças não se abalaram. Não somos de sensibilidade atreita a abalos desta natureza. (...)»; tudo indica que as relações entre ambas as direcções terão sido litigiosas, inclusive pelos artigos que se continuam a seguir, como no nº 18, p. 18-24, com uma série de notas explicativas referentes à «difusão» das revistas, e mesmo com publicação de documentos importantes com que a direcção da *Foto* prova a sua posição de lealdade, face a comportamentos menos razoáveis por parte de A. Rodrigues da Fonseca.

[173] Grémio Português de Fotografia: Fundado em 1931, como uma secção da Sociedade Propaganda de Portugal, com sede no Largo do Chiado, 12, 2º, Lisboa.

[174] Destaca-se a secção «Cinema de Amadores» ou artigos isolados como «Arte Cinematográfica»,...

[175] Por exemplo: «Aos que começam».

arte fotográfica, temáticas diversas, composição e enquadramento das fotografias, etc.

Nestes textos teóricos assistimos a uma roptura da tradição da estética fotográfica, o que em Portugal se verifica já tardiamente em relação ao estrangeiro. O teor dos artigos editados nesta publicação tendem, de uma forma generalizada, a marginalizar a fotografia artística realizada com os conhecidos processos artísticos (goma, carvão, etc.) e que, fruto de um trabalho de composição aturada, apresentavam imagens nada expontâneas e marcadas por um *flou* mais ou menos intenso. A apologia de uma nova estética, a do *flagrante*, vem derrubar um gosto implantado na cultura fotográfica nacional há cerca de 40 anos. Se encontramos ainda artigos, como «Outono», «Inverno» ou «Fotografia das Ondas», que pelas temáticas abordadas nos lembram as fotografias dos anos anteriores, retratando a poesia da «luz suave e coada [que] irrompe (…) em fúria luminosa e enche as veredas de fantásticos aspectos.»[176] ou «(…) o romance da luz em reflexos de espelho no asfalto molhado e a própria soledade de certas ruas arrabaldinas (…)»[177] ou ainda «(…) a sugestão do movimento da água (…)»[178] (relembrando F. Mortimer, «o mestre da fotografia das ondas»), a nossa atenção recai sobre textos que preconizam uma fotografia "nova".

A fotografia do nu[179] é um dos temas agora versados, lembrando que este género, que tem por base aquilo que há de «(…) mais expressivo, com mais carácter (…)» - o corpo humano -, em Portugal «(…) é um sonho brumoso!»[180] e quase impossível devido às influências religiosas e a hipócritas e tolos preconceitos moralistas. Por outro lado ausculta-se o problema dos modelos. Estes em Portugal são, de um modo geral, fisicamente difíceis, já que mesmo as moças elegantes, quando desnudadas, fazem desaparecer a ilusão dos sentidos: «Seios caídos, pele rugosa, ventre em refegos, carnes em tufos contidas (…) na milagrosa cinta, quasi sempre inadequada.» e tudo porque não praticam desporto como as mulheres europeias o fazem!

A fotografia nocturna[181], por seu turno, recebe um novo enfoque: já não se apela à fotografia «au clair de lune», mas àquela que retrata a cidade iluminada com luz eléctrica, palco de espectáculos de fogos de artifício e aquáticos, as fontes

[176] *Foto Revista*, Ano I, nº 1, «Outono», por Tia Mitó
[177] *Foto Revista*, Ano I, nº 2, «Inverno», por Tia Mitó
[178] *Foto Revista*, Ano II, nº 18 «A Fotografia das Ondas», por Borrêlho
[179] *Foto Revista*, Ano I, nº 3 «O nu feminino»; *Foto Revista*, Ano I, nº 6 «O nu em fotografia» de Maurice Piérard.
[180] *Foto Revista*, Ano I, nº 3 «O nu feminino»

luminosas, as vivências no interior de restaurantes bares e teatros.

Uma série de artigos, alguns saídos da pena de Paulo Braga[182], trazem a lume uma discussão que aclara as novas tendências da fotografia. No primeiro texto[183] que este articulista escreve para a revista, a partir dos comentários realizados pelo fotógrafo Silva Nogueira num artigo publicado na *Objectiva*, a propósito do I Salão Nacional de Arte Fotográfica, revolta-se contra a «(…) defesa e a exaltação da nitidez nua e crua, o brilho ofuscante das provas, a arte brutalmente objectiva, a facilidade e o género *cá estou eu*»[184]. Do texto de Silva Nogueira, Paulo Braga conclui que para este fotógrafo a fotografia se divide entre o «fácil e o flagrante» e o «difícil e o desconhecido». Ora, o que está em discussão é a validade artística da fotografia que para Silva Nogueira reside «(…) na procura do flagrante sim, mas pelo processo do estudo, do saber, da composição, da naturalidade, do bom gosto, do momento preparado (…)»[185] e que Paulo Braga ridiculariza da seguinte forma: «O sr. Silva Nogueira encontra na rua uma rapariga. Encontra-a num instante único, em flagrante, ela ri, ela está alegre, dá um grito de vida (…) vê-a, mas não pára a fixar na retina ou na chapa o instante único. Este serve-lhe apenas de inspiração. (…) vai para o atelier, veste um fato de trabalho, tira o pó da sua máquina fotográfica, compõe o cenário, chama a criada, manda-a rir, manda-a estar alegre, manda-a ser um grito de vida, pôr-se linda, fazer-se adorável… Gasta chapas, umas atrás das outras, em busca da sua finalidade, da realidade da sugestão que foi a rapariga linda apanhada em flagrante, num instante único. Retoca o modelo, desde o sorriso, a alegria e o grito da vida até ao cabelo e ao reflexo dos sapatos. Agora retoca a chapa. A seguir retoca o positivo. (…) Conseguiu a sua perfeição, o seu ideal artístico, a sua realização do Belo!»[186] E assim põe a nu o contra-senso de se procurar «(...) o flagrante pelo "processo do estudo, do saber", como se o flagrante não se encontrasse unicamente pelo processo da sensibilidade e da intuição artística (…)»[187]. Num outro artigo, Paulo Braga clarifica que as afirmações anteriormente feitas não correspondem «(…) a um desprezo ou ataque em absoluto ao trabalho de composição (…)» e que «O grande erro tem sido o de querer-se fazer composição do que só é artístico quando seja

[181] *Foto Revista*, Ano I, nº 2, «Fotografias à noite»
[182] Escritor e jornalista e colaborador da *Foto Revista*.
[183] *Foto Revista*, Ano I, nº 4 «O Flagrante na Vida e na Arte»
[184] *Objectiva*, Ano I, nº 9, p. 136
[185] *Objectiva*, Ano I, nº 9, p. 136
[186] *Foto Revista*, Ano I, nº 4, p. 6 - «O Flagrante na Vida e na Arte»

flagrante e procurar-se dar uma expressão de flagrante ao resultado de demorado trabalho de preparação do motivo artístico.»[188].

As considerações aqui tecidas por Paulo Braga são fruto de uma maturação da própria Fotografia e das vicissitudes que esta disciplina enfrentou desde a sua invenção. Primitivamente uma técnica, a Fotografia foi sendo assumida pelos fotógrafos como uma arte numa discussão aberta com o público em geral. Como vimos, a via trilhada pelos artistas para que a Fotografia fosse aceite como Arte foi a sua aproximação à pintura, o que resultou na corrente estética que recebeu o nome de Pictorialismo. Mas desde o emergir das vanguardas artísticas que um outro rumo estava também designado para a Fotografia. Os vários episódios de fotografia futurista, surrealista, ou os movimentos da *New Objectivity* e *New Vision* são disso exemplo. De modo geral, começou-se a entender que a Fotografia tinha uma gramática e uma sintaxe próprias e diferenciadas das restantes artes plásticas, pelo que não deveria procurar resultados semelhantes ao da pintura, já que da Fotografia outros fins se esperam. Como diz Paulo Braga no texto supra mencionado «A Fotografia é tanto mais Arte quanto mais se diferenciar das outras artes afins. A principal destas últimas, é a Pintura. (…) O Flagrante será, pois, a expressão artística por excelência da Fotografia como Arte.»[189].

Sobre esta questão, a *Foto Revista*, num outro artigo[190], relata o caso do fotógrafo francês Daniel Masclet, aluno de Puyo e de Demachy, que abandona a fotografia que praticava há 15 ou 20 anos - os processos artísticos do óleo e do carvão - para regressar à Fotografia Pura. Masclet considerava que a Fotografia era por si só «(…) suficiente para assegurar o seu lugar, um lugar igual aos das demais artes gráficas (…) pois não imita e tem outra função a desempenhar.»[191]. Para ele a fotografia era um processo gráfico destinado a criar imagens com a luz, com auxílio dos meios próprios - a objectiva, a focagem, os enquadramentos, a revelação, a ampliação - e não pela "mão", com os pincéis e os óleos.

O palco privilegiado para a nova fotografia era a rua e os acontecimentos inesperados do dia-a-dia. Como se diz em «A Rua e a Fotografia», texto subsidiado

---

[187] *Foto Revista*, Ano I, nº 4, p. 6 - «O Flagrante na Vida e na Arte»
[188] *Foto Revista*, Ano I, nº 6 - «O Flagrante e a Fotografia de Arte»
[189] *Foto Revista*, Ano I, nº 6 - «O Flagrante e a Fotografia de Arte»
[190] *Foto Revista*, Ano II, nº 15, p. 8 - «Porque voltei à Fotografia Pura», assinado por *R. F.*, que julgamos ser Rodrigues da Fonseca, o director da *Objectiva*, onde assina também *R. F.*, publicação que no número anterior, nº 14, se encontrava associada à *Foto Revista*.

num artigo da *Revue Photo Cinema*, «(…) a rua é, para o fotógrafo que gosta de olhar a vida, um campo de observações e de descobertas de um interesse ilimitado.»[192]: um mundo onde o motivo não pode ser captado senão em *flagrante delito*, inesperadamente, e sem o fotógrafo ser notado.

Um outro artigo - «O culto da Paisagem e a Fotografia»[193] - retoma o tema da paisagem como um dos maiores motivos de Arte, mas também aqui o *flagrante* é condição para a realização de um "quadro" de arte: só é «(…) belo quando natural e flagrante (…) artificiosamente modificado, nada mais é do que visualidade pretensiosa (…)»[194].

Outros textos lembram ainda a actualidade da fotografia na sociedade de então: a propósito dos trabalhos de Elmano da Cunha e Costa, que prestam um grande serviço à Pátria, é lembrada a sua função de carácter etnográfico, mas também de permitir aos portugueses ver as belezas das suas colónias e das terras do Ultramar[195]; os cuidados a ter na fotografia de Arquitectura[196], denotando um interesse crescente por este tipo de imagens; a vasta utilidade da Fotografia para o turismo e a propaganda das belezas regionais;[197] ou ainda a especificidade do género retrato que deve registar não apenas a fisionomia do modelo, mas o seu carácter e as suas emoções, ilustrando com duas imagens: um trabalho de D. Alvão e outro de M. A. San-Payo.

Não esquecemos ainda o espaço que é reservado à publicação de fotografias de autores portugueses, que para ali enviam voluntariamente as suas fotografias ou na qualidade de fotógrafos colaboradores, bem como a introdução de artigos retirados e traduzidos de revistas estrangeiras.

Revelador da situação cultural e política do momento parece-nos ser o propósito de encaminhar «(...) a sua acção no sentido de realçar as belezas da terra, interessando succesivamente as regiões mais pitorescas, e procurará valorizar artes e industrias pela organização de competições periódicas, obedecendo a motivos

---

[191] *Foto Revista*, Ano II, nº 15, p. 8 - «Porque voltei à Fotografia Pura», assinado por *R. F*
[192] *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 14 - «A Rua e a Fotografia»
[193] *Foto Revista*, Ano I, nº 5, p. 5 e 7 - «O culto da Paisagem e a Fotografia», por Paulo Braga
[194] *Foto Revista*, Ano I, nº 5, p. 7 - «O culto da Paisagem e a Fotografia», por Paulo Braga
[195] *Foto Revista*, Ano I, nº 6 - «A Fotografia e o Ultramar»; *Foto Revista*, Ano I, nº 8 - «Como Trabalho em Africa »
[196] *Foto Revista*, Ano I, nº 6 - «A Fotografia Arquitectónica»
[197] *Foto Revista*, Ano I, nº 12 - «A Fotografia e Turismo»

escolhidos.»[198]

Iniciada cinco meses antes, a *Objectiva - Revista Técnica de Fotografia e Cinema*[199] é uma publicação mensal[200] que assumiu considerável impacto no meio fotográfico português, quer pela sua qualidade, quer pelo seu período de duração (1937-1945-1946-1947), com a particularidade de se apresentar também como publicação de cinema[201].

Ao longo da sua "história", a *Objectiva* vê os seus corpos directivos sofrerem alterações por algumas vezes. Antonio Oliveira Paes, proprietário e editor desde o primeiro número, é substituído, na função de editor, no nº 61, por Rodrigues da Fonseca, que acumula com o cargo de director que já assumia anteriormente. No nº 61, temos também na administração J. A. Costa Pinheiro e a colaboração técnica e artística de M. de Jesus Garcia, Fernandes Lourenço e João Martins. No mesmo ano, VI, mas no nº 64, nova alteração que permanecerá até ao fim: director e editor - Rodrigues da Fonseca; direcção técnica e artística de Fernando Curado Ribeiro; supervisão e arranjo gráfico de Álvaro de Andrade; e Joana Campina, chefe dos serviços redactoriais.

Apesar de uma saída regular e assídua dos seus números, a *Objectiva*, ainda

---

[198] Ano I, nº 1, Novembro 1937, página 5

[199] Ano I, nº 1, Junho 1937 - nº 12, Maio 1938; Ano II, nº 13, Junho 1938 - nº 24, Junho 1941; Ano III, nº 25, Julho 1941 - nº 36, Junho 1942; Ano IV, nº 37, Julho 1942 - nº 48, Junho 1943; Ano V, nº 49, Julho 1943 - nº 860, Dezembro 1944; Ano VI, nº 61, Janeiro/Fevereiro 1945 - nº 67, Setembro 1947.

[200] Na verdade, só a partir do nº 2 é que a revista se assume oficialmente como mensal, contrariando os seus propósitos iniciais de publicação quinzenal, e mesmo já o nº 2 saiu com uma distância de 30 dias do seu anterior, situação que regulariza no seu editorial.

[201] Aliás, a partir do Ano IV, Julho 1942-Junho 1943, a componente cinematográfica chega a ultrapassar os espaços destinados à fotografia, em alguns números. Este aumento de artigos de cinema compreende-se na sequência dos planos previstos para a revista ao findar do IV ano: em Junho de 1943, página 249 anunciava-se o desdobramento da *Objectiva* em duas vezes por mês sendo «(...) Uma, a Objectiva - Revista Técnica de Fotografia, tratará apenas da especialidade como fazemos no presente número; / Outra, a Objectiva - Revista Técnica de Rádio e Cinema, tratará de todos os assuntos que o sub-título indica.(...)», em virtude de «(...) um inquérito feito com a publicação do boletim-questionário inserto no nosso último número, e de que se apurou, até agora, em percentagens muito iguais, os que querem uma revista só de fotografia, os que desejam saber só de cinema, e os que se interessam por ambas as artes. / Há, portanto, que agradar a «gregos e troianos», e supomos tê-lo conseguido com o desdobramento da nossa Revista, com os novos prêços a que as dificuldades do momento obrigam, e com o estabelecimento de um prêço especial para assinatura conjunta das nossas duas publicações, para que os nossos antigos assinantes não sejam prejudicados com pagamentos mais elevados. (...)»; acontece que por dificuldades materiais o dito desdobramento não pôde ser posto em prática e logo no mês seguinte, já Ano V, nº 49, Julho 1943, na página 7, se recua com a proposta antes lançada «(...) Sem pôr de parte a ideia do desdobramento de «Objectiva», voltamos à primeira forma, pedindo aos nossos leitores que aguardem a oportunidade para a realização desse desejo mútuo.» e certificam-se ainda os leitores mais duvidosos no nº 50, página 47, «(...) A publicação faz-se uma vez por mês, não havendo, portanto, motivos para inscrições numa ou noutra modalidade, visto que Objectiva, conforme se apresenta, reune as artes similares e estreitamente ligadas, da fotografia e da cinematografia.»

antes de terminar dois anos de trabalho, aceita o projecto de colaboração com a *Foto*, tanto quanto nos é lícito julgar, por pura vontade de união de esforços. Não consta em quaisquer dos editoriais da *Objectiva* referência a dificuldades na empresa encetada ou esmorecimento. Pelo contrário, pressente-se contentamento e satisfação nas palavras com que se termina o primeiro ano de trabalho: «(...) Dentro do ambiente, agitámos o meio e teorias de há muito agarradas ao fotógrafo, tirando-o do acanhamento em que permanecia; enfim aparecemos para utilidade da Arte e, hoje, rodeia-nos elevado número de amigos a incitar-nos no bom caminho.(...)»[202]. Por coincidência ou não, após a separação da *Foto*[203], união que havia durado um número apenas, como vimos, a *Objectiva* suspende os seus trabalhos por mais de dois anos, desculpando-se, não obstante o que se disse atrás, com a difícil conjuntura no país e no estrangeiro, já que só aparece de novo a público em Abril de 1941 com o seu nº 22 (ou nº 1 da Série II que ora inicia)[204].

Como a *Foto Revista*, inclui completos artigos de técnica fotográfica (química e física) que apresenta em secções como «Técnica e Prática»[205] e, no caso de se destinarem a iniciantes ou amadores a «Objectiva do Principiante»[206], a «Tribuna do

---

[202] *Objectiva*, Ano I, nº 12, Maio 1938, página 183.

[203] Parece-nos ser curioso e interessante um texto da autoria de Manuel Alves San Payo publicado na Objectiva, nº 22, Abril 1941, página 230 e que sem referir o nome da *Foto Revista* e com grande subtileza critica aquela revista e traça um panorama dos dois projectos deixando a *Objectiva* em situação elogiosa, naturalmente: «(...) Maneirinha, simples e modesta (...) tinha a graça e a gentileza duma simpática e inteligente filha do povo. / (...) Um dia apareceu-lhe uma concorrente. Imponente e magestosa, jurou tomar-lhe o lugar. Vestia sêdas ricas e usava peles caras. Pintava os lábios e arrancava as sobrancelhas. Usava decotes e calçava à Luis XV. Triunfou. Mas... o seu triunfo foi como o sol em dias de Inverno. As sedas encareceram e as peles tornaram-se caras por motivos de guerra e outros mais. / Objectiva, recolhida e silenciosa, quedou-se em repouso na mente dos seus criadores. / Ei-la que lota como era dantes. / Maneirinha, simples e modesta, como é ou devia ser esta gente portuguesa, volta com singileza e graça, sádia e inteligente, a alegrar, com a sua simpatia irradiante, os profissionais e amadores fotográficos da nossa terra.»

[204] Objectiva, Série II, nº 1 (nº 22), Abril 1941, p. 229: «De novo - (...) após alguns meses de ausência forçada que a nosssa grande vontade não conseguiu vencer em tempo desejado. / Atravessava-se época difícil, agravada depois com a panorâmica internacional. Hoje, ainda se mantém, infelizmente, o triste espectáculo da guerra, e a ocasião é pouco animadora para empreendimentos como o nosso. / (...) A nossa missão, porém, é de paz; é a mesma de sempre. Objectiva, continuará a sua obra de criar e desenvolver amadores e profissionais para a arte fotográfica. Continuará instruindo. / Não promete mais, de momento, do que aquilo que tem feito: assistência técnica aos leitores e organização de certames, dentro das possibilidades oferecidas pelo auxílio presente dos leitores e do comércio. (...) (continuará) mantendo apresentação e prêços iguais. / (...) não tardará muito o estabelecimento do novo plano de organização desta Revista, porque os pesados encargos por êle exigidos, deverão em breve estar garantidos, se a tanto nos ajudarem o comércio e os leitores.».

[205] Nesta rubrica são publicados nove artigos de João Martins: «Iniciação Fotográfica», «O Gosto de enquadrar», «Personalidade», «Assuntos Fotográficos», «Formação dum estilo Fotográfico», «Fotografias de paisagens e de ruas», «Fotografias de Praia, de mar e de neve», «Os Retratos», «Emoções Artísticas»; São também publicados 3 artigos sobre Retrato de Costa Pinheiro.

[206] Secção substituída por «Lavagem Final» no nº 22, Abril 1941, página 249, por o director da revista acreditar que «(...) já não existem *principiantes* na fotografia e cinema de amador; Que, o reportório

Amador» ou a «Oficina do Amador». Faz apresentações de novidades de material e produtos, que primeiro submete a análise nos seus próprios laboratórios fotográficos[207], noticia exposições e concursos nacionais e estrangeiros, destacando os de maior relevância.

Para esclarecer dúvidas dos seus sócios abre logo no nº 2 a secção «Consultório Técnico» e recheia-se ainda de listagens bibliográficas que insere nas secções «Biblioteca» e «A Nossa Estante»: enfim, temáticas recorrentes nas revistas anteriores.

Inovadores são alguns outros artigos e secções que passamos a salientar: textos de fundo de cinematografia («Cinema de Amador; «Secção de Cinema Profissional»); entrevistas a personalidades do mundo da fotografia; artigos que estabelecem relação entre as artes cinematográfica e fotográfica (como «Fotógrafos amadores e profissionais de cinema»); programas de intercâmbio entre fotógrafos portugueses e estrangeiros; e, especialmente, artigos de crítica de fotografias em secções específicas («Critica Fotografica»[208] e «Saiba o que vale») para as quais fotógrafos amadores enviam as suas provas para apreciação[209].

Com um fim pedagógico, a *Objectiva* promove em 1938 uma espécie de concurso, mas com peculiaridades que o fazem distinguir dos restantes, pois surge «(...) No intuito de proporcionar a todos os fotógrafos residentes no País, uma verdadeira aula de estudo fotográfico, onde na presença dos trabalhos expostos, possam estudar as condições em que cada fotografia foi executada e qual o material empregado (...)»[210]. O «Concurso e Exposição de Estudo e Prática» é anunciado com

---

dos conselhos e das indicações que como é da praxe se devem repetir, estava em vésperas de completo esgotamento; Terceira e ultima razão: que vocês não gostavam - confessem lá - de topar, volta não volta, com uma indicação que não conheciam, dirigida aos principiantes. / (...) A designação de *principiante* desapareceu por se reconhecer arcaica, ofensiva dos bons costumes e do verdadeiro amadorismo. (...) / As funções da «Objectiva do Principiante» passarão a ser exercidas pela rúbrica «Técnica e Prática» para onde comunicareis as vossas dúvidas.(...)»; No entanto, o mesmo director, alguns números volvidos e menos receoso por algumas sensibilidades mais susceptíveis, reconhece, no nº 35, Maio 1942, página 218: «Enganámo-nos, a-final, quando no nosso nº 22 (...) anunciámos a extinção da antiga secção. (...) / Novos amadores fazem-se todos os dias (...) vamos abrir novamente a secção de «Objectiva do Principiante». / (...) O nosso colaborador M. de Jesus Garcia, vai tomar a seu cargo o peso desta secção (...)».

[207] Laboratório Fotográfico de Estudo e Prática - funcionou até à data da extinção da revista em 1938 na sua antiga sede, na R. Alves Torgo.

[208] Rubrica assinada por M. de Jesus Garcia onde fornece «Breves elementos de composição fotográfica».

[209] Encontram-se nestas secções comentários de grande interesse que permitem alcançar a forma de entendimento da fotografia que então era corrente, curiosas apreciações e conselhos, de técnica e composição, que facilitam os progressos dos amadores.

[210] *Objectiva*, Ano I, nº 9, página135 e 136.

um regulamento especial e condições de acesso inéditas que obrigam o expositor a incluir «(...) As indicações técnicas sôbre a execução das fotografias [que] deverão ser escritas, sob declaração nas costas do cartão especial e firmadas com a assinatura do concorrente (...) [na] parte da frente do cartão especial, e de preferência, na própria fotografia(...)»[211].

Outra actividade promovida por esta direcção são os «Serões» da *Objectiva* que tiveram início em 28 de Março de 1942, onde se conversa «(...) sobre a aparelhagem de cada um, das «reformas» a dar a algumas velhas máquinas, sôbre a maneira pessoal de trabalhar, facilidades e dificuldades das operações (...)»[212]. Com o mesmo teor *Objectiva* anuncia logo outro «Serão» para o dia 30 de Maio na sede da revista em que se terá uma «(...) Conversa amena sobre máquinas e preferências e crítica dos trabalhos que os leitores queiram apresentar»[213].

Não podemos deixar de referir, ainda, a existência de um outro espaço curioso, a partir do nº 45, Março 1943, e que é a «Página dos Trabalhadores das Casas da Especialidade», onde o pessoal do comércio de fotografia de todo o país pode ver publicitados os empreendimentos levados a cabo no ramo ou mesmo inserir anúncios no caso de profissionais em situação de desemprego.

No entanto, os textos que mais nos prendem a atenção são aqueles de cariz teórico e estético e que revelam claramente o estado da fotografia em Portugal. Do início ao fim da publicação, os artigos dos críticos Álvaro Colaço, Rodrigues da Fonseca, João Martins, Munhoz Braga[214], San-Payo, Jesus Garcia ou Silva Nogueira, põem a nu as duas tendências dos nossos fotógrafos: ser *clássico* ou *modernista*. Se nos textos editados pela *Foto Revista* presenciámos um claro evidenciar da nova fotografia, marcada pela nitidez e pelo *flagrante*, em detrimento da corrente pictorialista e do *flou*, encontramos aqui uma indefinição e mesmo uma larga confusão no que diz respeito a estes preceitos estéticos. Tanto quanto nos é deixado entender, assistem estes críticos a uma crescente obsessão pela nova fotografia. De acordo com os seus relatos parece ser essa a tendência dominante nos fotógrafos que se apresentam a concurso nos vários salões de Arte fotográfica que marcaram este período da arte fotográfica em Portugal. No entanto, não é com agrado que os críticos

[211] *Objectiva*, Ano II, nº 13, página 2.
[212] *Objectiva*, Ano III, nº 35, página 218.
[213] *Objectiva*, Ano III, nº 35, página 218.
[214] Elemento da Direcção do Grémio Português de Fotografia

vêem desenvolver-se este novo género. Obcecados com a validade artística da fotografia, demonstrando total incompreensão dos movimentos artísticos contemporâneos desde o início das vanguardas, bem como das características essenciais da Fotografia e do seu estatuto autónomo das mais artes, repetidamente os mesmos autores se contradizem nos seus "doutos" pareceres. O *flagrante* é uma obsessão! E a seu respeito muita tinta fazem correr.

Continua-se a tentar responder à antiga questão *A fotografia é uma arte?* e a justificar por todos os meios o óbvio. Considera-se que o carácter democrático da fotografia faz com que todo o indivíduo a possa praticar, mesmo o que não tem sensibilidade artística. E por isso, tantas das fotografias que se vêem por aí são desprovidas de qualquer interesse artístico, o que não faz, naturalmente, que a Fotografia não seja uma arte. Esta avaliação, naturalmente, pressupõe um padrão estético e a razão por que essas fotografias não são artísticas, no entender do autor, é porque a prova apresenta nítidos todos os planos.

Como na *Foto Revista*, também aqui se apoia a fotografia nocturna[215], mas na vertente que já ali evidenciámos: a fotografia das ruas da cidade, das praças, das vitrines bem iluminadas e reclames luminosos, o movimento dos peões nas suas proximidades, motivos animados na rua ou mesmo cenas de interior, nos teatros e bares.

Não existe consenso quanto ao aspecto que as fotografias devem ter: em Abril de 1938, M. de Jesus Garcia observa que «A nitidez em fotografia é uma qualidade, que não pode ser descurada (…)»[216] e que a perfeição desejada deve ser no sentido de as provas não serem uma indecifrável amálgama de borrões; enquanto que Rodrigues da Fonseca, em Setembro de 1943, considera que a desfocagem artística «(…) é um artifício propositado com que o fotógrafo interpreta um assunto, dando-lhe uma suavidade, um envolvimento de doçura e de poesia, sem limites dentro do gosto artístico.»[217].

Também as considerações que se tecem relativamente ao papel dos Júris[218] dos concursos de fotografia e qual deveria ser a sua composição patenteiam o estado da fotografia ou aquilo que se considera ser fotografia artística. Para Álvaro Colaço, o

[215] *Foto Revista*, Ano I, nº 2 e 3: «Fotografia Nocturna», por Carmelino Callaya.
[216] *Objectiva*, Ano I, nº 11, Abril de 1938 - «Fotografias nítidas»
[217] *Objectiva*, Ano V, nº 51, Setembro de 1943
[218] *Objectiva*, Ano I, nº 7, p. 99-101.

crítico de arte é ainda uma figura abstracta e que não merece credibilidade para avaliar fotografias. Os júris de certames fotográficos devem ser compostos por indivíduos entendidos na matéria a avaliar. Assim, destaca duma composição de seis elementos: três fotógrafos, os mais capazes para avaliar dos aspectos técnicos, e três pintores, que analisam a arte de composição, estudos de gama de luzes, etc. A presença dos pintores nestas funções corresponde, de resto, a uma já longa tradição que acredita ser o pintor o «expoente máximo e de melhor visão» para tratar destes aspectos de arte. É o mesmo Álvaro Colaço que empolga os trabalhos dos fotógrafos húngaros, participantes do I Salão Internacional de Fotografia, que «(…) procuram o que racionalmente se pode obter com a máquina fotográfica - a fotografia Pura»[219]. Estes «(…) escolhem o instantâneo, a vida instantânea, e tudo quanto fazem é sobre o mundo animado, é a arte do movimento com movimento, nada de naturezas mortas, de atitudes paradas, nem paisagens tranquilas (…)».[220] Defende que se cultive o *flagrante*, que se explore a extensa escala de valores das meias tintas, que se ponha «(…) de parte a estulta pretensão de fazer arte como a pintura (…)» e considera que «Os prosélitos dos processos chamados artísticos devem pôr de parte a pretensão de querer tirar à prova o aspecto fotográfico (…)»[221]. Dois meses depois vemos o mesmo autor a comentar e a exaltar a participação de outros fotógrafos naquele mesmo certame: os Belgas e, em destaque, Léonard Misonne.[222] Colaço separa as águas e observa que «Em Misonne, predomina o factor subjectivo, isto é, aquele que impressiona mais a nossa alma, a estética do sentimento, ao passo que nos húngaros domina o factor objectivo.»[223]. Tão depressa valoriza as cenas instantâneas da fotografia pura dos húngaros, como admira as «(…) régias (…) paisagens coroadas de céus do domínio da pintura.»[224] de Misonne. E essa (aparente) dualidade de gostos, para Álvaro Colaço, justifica-se porque nos dois casos se encontra o *flagrante*, que mais não é do que «(…) o estado dum assunto em pleno dinamismo, colhido pela

[219] *Objectiva*, Ano I, nº 8, p. 119-120 - «Os fotógrafos Húngaros»; A propósito dos fotógrafos Húngaros é publicado em Dezembro de 1943 um artigo redigido especialmente para a *Objectiva* pelo director da revista *Fotoélect* de Budapeste onde se aborda a unidade quer de estilo quer dos assuntos dos fotógrafos húngaros - «Aspectos das nossas grandes cidades, dos nossos museus, as atracções turísticas, a grande planície, as montanhas (…)»
[220] *Objectiva*, Ano I, nº 8, p. 119-120 - «Os fotógrafos Húngaros»
[221] *Objectiva*, Ano I, nº 8, Janeiro 1938 - p. 119-120 - «Os fotógrafos Húngaros»
[222] *Objectiva*, Ano I, nº 10, Março 1938 - p. 151-153 - «Os fotógrafos Belgas»
[223] *Objectiva*, Ano I, nº 10, Março 1938 - p. 151-153 - «Os fotógrafos Belgas»
[224] *Objectiva*, Ano I, nº 10, Março 1938 - p. 151-153 - «Os fotógrafos Belgas»

rapidez de observação do operador.»[225]. Colaço considera que «É no *flagrante* que Misonne mostra o auge do seu talento.»[226] e que as suas paisagens são «(…) obras primas de movimento e composição, onde a verdade visual é focada magistralmente, para nos dar a ideia do vento que sopra, e a sensação da neve que cai.»[227]. Termina o artigo saudando o fotógrafo Misonne por ter anunciado numa revista inglesa em Fevereiro desse ano «I think I'm going back to pure photography after all».

Parece-nos estar perante um equívoco: correspondem as fotografias de Misonne à verdadeira noção de *flagrante* ou do *instante decisivo* (de Bresson)?

Já Silva Nogueira, no artigo que aqui trouxemos a análise, a propósito do texto de Paulo Braga, na *Foto Revista*, falava nos trabalhos de *flagrante* de Misonne, mas precisava que a procura desse flagrante era feito pelo processo de estudo e da composição. Ora, *Flagrante* para estes autores, é um conceito demasiado elástico, que nada determina e apenas gera confusão como se vê.

Para San-Payo «O *Flagrante* é (…) o princípio básico e a *anima mater* de tôdas as artes.»[228]! E, para realizar esse *flagrante* artístico fotográfico, basta surpreender a Natureza em *flagrante*, surpreender o efeito momentâneo de luz que ilumina um plano interessante. Depois, é só «(…) tirar partido da chapa obtida, intervindo no sentido de obter dela o máximo rendimento artístico.», intervenção essa que deve ser restrita, mas onde todos os processos podem caber: cloretos, brometos, bromóleos, carvão e carbro! Alguns anos mais tarde, Julho de 1941, San-Payo confirma a sua posição em relação à fotografia. Uma Ciência, antes de tudo, com a qual se pode fazer Arte, para o que os processos não importam e onde só conta o fim a atingir: «Brometos, clorobrometos, carvões, bromóleos ou gomas, tudo é belo quando se tem no cérebro a intuição do belo e este foi atingido.»[229].

As palavras mais esclarecedoras a este respeito surgem da pena de João Martins, para quem a fotografia «(…) interessante processo gráfico e mecânico (…)»[230] pode realizar verdadeiras obras de arte com o auxílio de «(…) uma luz sabiamente escolhida, mercê às vezes duma paciência evangélica (…) da *luz*

[225] *Objectiva*, Ano I, nº 10, Março 1938 - p. 151-153 - «Os fotógrafos Belgas»
[226] *Objectiva*, Ano I, nº 10, Março 1938 - p. 151-153 - «Os fotógrafos Belgas»
[227] *Objectiva*, Ano I, nº 10, Março 1938 - p. 151-153 - «Os fotógrafos Belgas»
[228] *Objectiva*, Ano I, nº 10, Março 1938 - p. 154 «O que é o Flagrante», por M. A. San Payo
[229] *Objectiva*, Ano III, nº 25, Julho de 1941 - p. 1 e 2 - «Amador Fotográfico».
[230] *Objectiva*, Ano I, nº 11, Abril de 1938 - «Algumas reflexões sobre Arte Fotográfica», por João Martins

verdadeira e jamais da luz que um hábil retoque tenta imitar (…)»[231], pois a «(…) fotografia para ser fotografia tem de ser *verdadeira* e reproduzir com fidelidade a verdade das coisas.»[232]. Para João Martins o *flagrante* é «(…) a fotografia inesperada que, surgida num momento de absoluta sorte, conseguiu proporcionar ao fotógrafo um assunto interessante ou artístico.»[233] e, por isso, defende que quando se realiza uma composição fotográfica conscientemente jamais se poderá falar de *flagrante*. Esse tipo de situação não se pode reinventar ou reconstituir e quem o pretender fará, então, fotografias de composição. E dá o seguinte exemplo para melhor compreensão: «(…) a água dum ribeiro (….) cheia de escamas fosforescentes de luz, dificilmente nos proporciona um flagrante. (…) todos os dias fotografada em contra-luz, na hora apropriada, dá-nos sempre o efeito apontado. Torna-se um espectáculo interessante e artístico (…) mas como é um assunto que se repete, imensas vezes (…) o flagrante nele não existe.»[234].

Um outro artigo de João Martins relança a questão de um outro modo: não se fala em *flagrante* e *fotografia de composição,* mas de *fotografia clássica* e *fotografia modernista*. Neste texto, o autor observa como o critério dos júris dos Salões de fotografia é claramente a favor do modernismo fotográfico, que J. Martins caracteriza como sendo fotografias de «ângulos bizarros e dos enquadramentos esquisitos»[235]. Não se mostrando adepto de nenhuma das modalidades, apenas se manifesta contra a exclusividade neste gosto que deixa de parte as provas *clássicas*, um maniqueísmo que em nada auxilia a arte fotográfica nacional que deve criar um estilo próprio, com assuntos caracteristicamente portugueses.

A corroborar as ideias anteriores, surge um artigo do Dr. Bernardino da Cruz Saraiva que tem especial predilecção pela fotografia de paisagem e de costumes e que ridiculariza a *fotografia moderna*, a propósito dos «ângulos bizarros e enquadramentos esquisitos», assim: «(…) normalmente as linhas não convergem para um céu lunar e meus semelhantes não me surgem como gigantes aterradores prestes a

[231] *Objectiva*, Ano I, nº 11, Abril de 1938 - «Algumas reflexões sobre Arte Fotográfica», por João Martins
[232] *Objectiva*, Ano I, nº 11, Abril de 1938 - «Algumas reflexões sobre Arte Fotográfica», por João Martins
[233] *Objectiva*, Ano II, nº 13, Junho de 1938 - «Ainda sobre os Flagrantes», por João Martins
[234] *Objectiva*, Ano II, nº 14, Julho de 1938 - «Do valor do Flagrante», por João Martins

[235] *Objectiva*, Ano II, nº 24, Junho de 1941 - «Sobre os nossos Salões Internacionais », por João Martins

esmagarem-me.» [236].

Também o director da revista, Rodrigues da Fonseca, toma posição sobre esta matéria no artigo «Nem clássico nem modernista»[237], considerando que «O clássico pode ser muito velho; o modernismo pode ser futurista de mais», pelo que propõe que se faça um meio termo: «clássico - modernista». As paisagens e os costumes devem-se fotografar em «puro clássico porque é mais real para o fim em vista». Por outro lado se «o assunto surpreende pela beleza, pela originalidade, pela luz, parece-nos poder tirar partido dele para fazer qualquer cousa mais que um simples postal (…)»[238]. Ora, neste caso, Rodrigues da Fonseca aconselha a que se faça a fotografia como uma novidade, «(…) procurando a melhor incidência de luz, o melhor ângulo, o melhor enquadramento, numa forma menos vulgar, mesmo que todas essas esquisitices possam parecer pouco próprias (…)». Não obstante, o autor não fecha portas à liberdade de cada um: aquele mesmo assunto poderia ter sido captado como clássico puro, simplesmente a poucos agradaria! Quase por bom senso, é-se levado a aceitar que a melhor forma de tratar este motivo é mesmo como se enunciou primeiro, já que se lhe deu uma «visão mais ousada, mas nem por isso deixou de mostrar aquilo que vimos e sentimos» e deu-se-lhe «um aspecto moderno»!

Estas considerações, nas quais apenas se atende aos seus aspectos formais das várias correntes estéticas da fotografia, revelam a total incompreensão das mesmas. Rodrigues da Fonseca desconhece os pressupostos teóricos dos movimentos e das escolas, razão pela qual se permite optar por uma estética de manhã, e por outra à noite, tendo sempre como orientação os trabalhos que são consagrados no estrangeiro. Daí deriva a indecisão se por *clássico* ou *moderno*. Ambos os movimentos foram aplaudidos e deles resultam trabalhos de mérito reconhecido. Como não se entendem as suas implicações mais profundas opta-se por um bom senso que retira um pouco de cada uma das expressões, donde resulta a estética "portuguesa" do *clássico - moderno*!

A questão - «Clássico ou Modernista?» - ainda é mais simples de responder para San-Payo. Para ele «Na moderna Arte da fotografia não há (…) clássicos nem modernistas. Há artistas que sentem e sabem e há habilidosos.»[239] Na verdade, para

[236] *Objectiva*, Ano II, nº 26, Agosto de 1941 - «Clássico ou Modernista?», por Dr. Bernardino da Cruz Saraiva
[237] *Objectiva*, Ano III, nº 27, Setembro de 1941 - «Nem clássico nem modernista»
[238] *Objectiva*, Ano III, nº 27, Setembro de 1941 - «Nem clássico nem modernista»
[239] *Objectiva*, Ano III, nº 29, Novembro de 1941 - «Clássico ou modernista?»

San-Payo, *modernismo, expressionismo, impressionismo* ou *cubismo* são apenas *ismos* desprovidos de qualquer sentido estético ou artístico como se comprova nestas suas palavras: «Acaso os artista do passado não foram, como os de hoje, modernistas, impressionistas e expressionistas no seu tempo? E futuristas? Eu julgo que foram verdadeiros futuristas, pois que criaram uma Arte com A maiúsculo que (…) ainda hoje é vista e admirada por todas as pessoas de sensibilidade (…)»[240]. E assim cria ainda uma nova "categoria" artística, a de fotógrafos como Demachy, Mortimer, Misonne ou Echague, clássicos modernistas que produzem uma arte para o futuro, são os *clássicos futuristas*.

A *Objectiva* vai desfalecendo perante dificuldades de cariz económico e faltas materiais (como seja o papel) provocadas pelo conflito mundial e acaba por editar o seu último número, em Setembro de 1947, em situação ridícula, constituído apenas por uma única página sem editorial, de um só artigo, para mais, traduzido do *American Exporter*, desprovido de qualquer comentário da redacção. Na verdade, o corpo editorial havia já feito as suas despedidas um ano antes (nº 66, Setembro 1946), reconhecendo a impossibilidade de continuar com a edição[241]. A precariedade das condições de trabalho evoluía num crescendo que a redacção nada fez por esconder: um longo editorial, publicado no nº 35 (Maio de 1942) dava conta das dificuldades desculpando desde logo atrasos e alterações que viriam a acontecer. A partir do nº 37 a *Objectiva* surge com uma nova aparência que se mantém até ao expirar da publicação, com alterações nas dimensões do seu formato a que se dá a designação de «embalagem de guerra». De igual modo, tornam-se recorrentes as referências aos obstáculos levantados (nº 41, 42, 44, 48, 59,...).

Com alguma facilidade nos apercebemos de que a publicação periódica especializada em fotografia experimentou uma evolução significativa nestes pouco mais de 40 anos, desde os projectos mal definidos de uma *Sombra e Luz* ou o *Boletim do Photo Velo Club*, passando por iniciativas melhor organizadas como *Boletim Photographico* ou *Arte Photographica* até chegar ao sucessos editoriais de *Foto Revista* ou *Objectiva* a que não serão alheias as relações mantidas com o Grémio

[240] *Objectiva*, Ano III, nº 29, Novembro de 1941 - «Clássico ou modernista?»
[241] *Objectiva*, Ano VI, nº 66, Setembro 1966: «Um ano de espectativa - (...) só a nossa boa vontade não chegou para arrostar com a louca subida, de quási todos os dias, dos prêços dos materiais e de mão d'obra que oneravam a nossa Objectiva. (...) Pareceu-nos mais lógico suspendê-la, até que melhores dias surgissem (...) somos levados a continuar na espectativa; a não re-iniciar imediatamente a

Português de Fotografia. Há também que ter em linha de conta o evoluir do interesse manifestado pela arte fotográfica no decorrer deste tempo, que se deverá, em parte, pelo menos, às mesmas iniciativas editoriais, mas também ao incremento do emprego das imagens fotográficas na imprensa, à profusão de concursos fotográficos, de edições ilustradas e desenvolvimento do próprio comércio. Se comparar-mos as revistas de Lisboa com as de outros pontos do país (cremos que se resumem ao Porto) fica-se ainda com a ideia de que foi Lisboa o centro de desenvolvimento destes empreendimentos que mais sucesso obteve.

As revistas portuguesas de fotografia que acabámos de analisar fornecem-nos importantes indicadores do gosto dos amadores e profissionais em Portugal no que diz respeito à estética fotográfica. Apesar de nas primeiras publicações aqui tratadas não encontrarmos uma apologia de qualquer corrente artística, através dos artigos de teor técnico, em que se privilegiam alguns processos em detrimento de outros, mas também dos comentários tecidos relativamente às provas fotográficas expostas em algum certame ou simplesmente por meio de textos de teor mais poético, é possível compreender as preferências estéticas da maioria de cultivadores da Fotografia.

Até aos finais dos anos 30, momento em que surgem a *Objectiva* e a *Foto Revista*, todos os indicadores parecem apelar claramente a uma fotografia de caracteristicas eminentemente pictorialistas. Os processos técnicos privilegiados

publicação da Revista Objectiva, para não prometermos hoje mesmo aquilo a que não podemos, desde já, dar uma continuidade normal.(...)»

MAPA CRONOLÓGICO DAS REVISTAS PORTUGUESAS DE FOTOGRAFIA

	Boletim Photo Velo Club (Porto)	Sombra e Luz (Porto)	Boletim Photographico (Lisboa)	Echo Photographico (Lisboa)	Photo Revista (Porto)	Iris (Porto)	Arte Photographica (Lisboa)	O Mundo Fotográfico (Porto)	Revista Portuguesa de Fotografia (Porto)	Foto Revista (Lisboa)	Objectiva (Lisboa)
1899	1										
1900	2	1	1								
1901		2	2								
1902			3								
1903			4								
1904			5								
1905			6								
1906			7	1							
1907			8	2							
1908			9	3							
1909			10	4	1						
1910			11	5							
1911			12	6							
1912			13	7							
1913			14	8							
1914			15			1					
1915							1				
1916							2				
1917							3				
1918							4				
1919											
1920											
1921											
1922											
1923											
1924											
1925											
1926								1			
1927								2			
1928							5				
1929							6		1		
1930							7				
1931							8				
1932											
1933											
1934											
1935											
1936											
1937										1	1
1938										2	2
1939										3	3
1940											
1941											4
1942											5
1943											6
1944											7
1945											8
1946											9
1947											10



1.º ANNO FEVEREIRO DE 1909 N.º 2

Photo-Revista

ILLUSTRAÇÃO MENSAL

Jornal dos Amadores de Photographia

SCIENTIFICO, PRATICO, NOTICIOSO E ARTISTICO

AS GRANDES DESCOBERTAS E INVENÇÕES

A Photographia a Côres

(PHOTOCHROMIA)

SÃO extraordinariamente gigantescos os progressos que a Photographia tem feito n'estes ultimos annos.

Dispondo hoje de emulsões cuja sensibilidade, por assim dizer, não tem limites, permittindo-nos registar a imagem photographica em uma fracção infinitesimal de segundo, que segredos ella nos não tem revelado, com o microscopio e com as modernas lunêtas celestes, não esquecendo essas mysteriosas radiações cuja origem mal se começa a adivinhar!

A chapa orthochromatica dá-nos uma interpetração mais exacta, em preto e branco, de todos os tons de luz e de sombra saídos da palêta do artista ou da natureza mais prodiga e inexhaurivel. O photographo moderno, amador ou profissional, não se limita a copiar servilmente o seu modelo: aos processos puramente mecanicos e ingratos sucederam-se outros immensamente mais nobres, que manuseia á sua vontade, empregando-os para executar obras magistraes a que se não póde, por forma alguma, negar um cunho eminentemente artistico.

Mas, a todas estas producções da Photographia, por mui grande que seja o seu valor, falta uma coisa essencial—a côr, cuja ausencia nada póde substituir, pois ella corresponde a uma necessidade innata dos nossos orgãos, da nossa faculdade visual. D'ahi a razão porque a grande massa do publico prefére e continuará naturalmente a preferir, sempre seduzido, fascinado pelo atractivo das côres, uma imagem polychroma, por muito mediocre que seja, ás melhores composições photographicas actuaes, pois que, para apreciar o valor d'um desenho, d'uma imagem monochroma, é preciso não só um olho já bem amestrado, mas tambem um certo gôsto, senso artistico, que poucos possuem, ao passo que o encanto d'uma combinação pictorica todos o pódem mais ou menos apreciar pelo seu colorido harmoniosamente equilibrado e sobre o qual a vista repoisa com delicia.

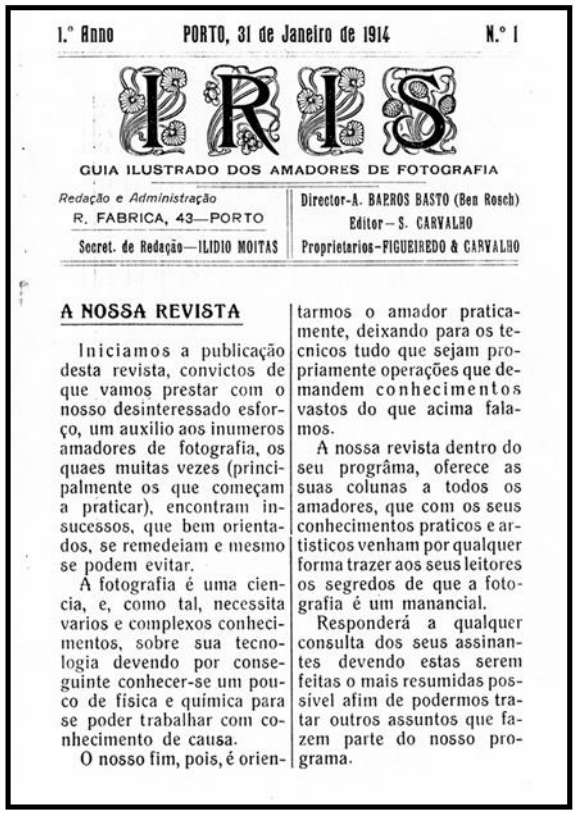
* * *

A natureza, sem as côres, perderia a maior parte da sua vida e dos seus encantos.

Esta lacuna sentida logo pelos primeiros inventores da photographia, levou-os a ensaios de que Arago nos dá conta no seu celebre relatorio apresentado em 7 de Janeiro de 1839 á Academia das Sciencias, de Paris, sobre a Daguerreotypia, assim como uma carta escripta por Niépce a seu filho Isidoro, em 4 de Setembro de 1827.

Daria um grosso volume a descripção de todos os processos de photopintura, de todas as receitas phantasiosas, de todas as charlatanescas soluções que appareceram apoz

Capa do nº 2 da *Photo Revista*



1.º Anno PORTO, 31 de Janeiro de 1914 N.º 1

IRIS

GUIA ILUSTRADO DOS AMADORES DE FOTOGRAFIA

Redação e Administração
R. FABRICA, 43—PORTO
Secret. de Redação—ILIDIO MOITAS

Director-A. BARROS BASTO (Ben Rosch)
Editor—S. CARVALHO
Proprietarios—FIGUEIREDO & CARVALHO

A NOSSA REVISTA

Iniciamos a publicação desta revista, convictos de que vamos prestar com o nosso desinteressado esforço, um auxilio aos inumeros amadores de fotografia, os quaes muitas vezes (principalmente os que começam a praticar), encontram insucessos, que bem orientados, se remedeiam e mesmo se podem evitar.

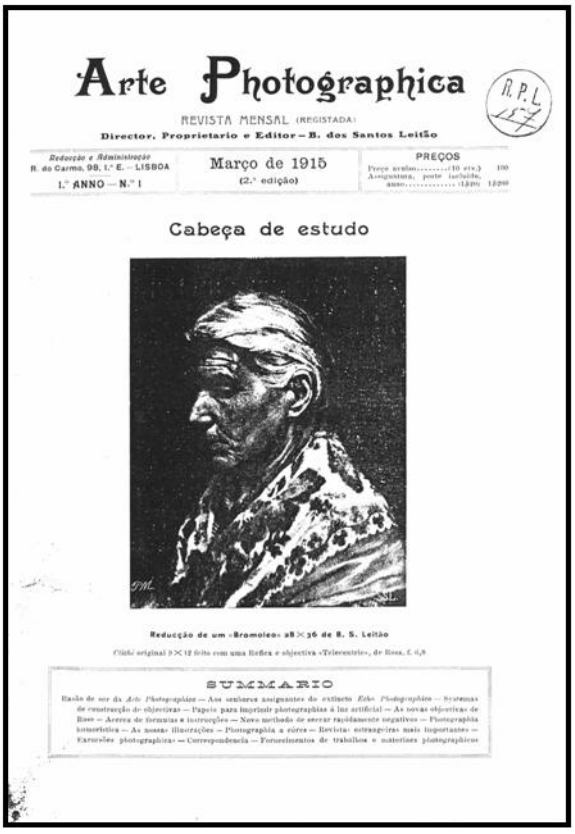
A fotografia é uma ciencia, e, como tal, necessita varios e complexos conhecimentos, sobre sua tecnologia devendo por conseguinte conhecer-se um pouco de física e química para se poder trabalhar com conhecimento de causa.

O nosso fim, pois, é orientarmos o amador praticamente, deixando para os tecnicos tudo que sejam propriamente operações que demandem conhecimentos vastos do que acima falamos.

A nossa revista dentro do seu programa, oferece as suas colunas a todos os amadores, que com os seus conhecimentos praticos e artisticos venham por qualquer forma trazer aos seus leitores os segredos de que a fotografia é um manancial.

Responderá a qualquer consulta dos seus assinantes devendo estas serem feitas o mais resumidas possivel afim de podermos tratar outros assuntos que fazem parte do nosso programa.

Capa do nº 1 da revista *Iris*



Arte Photographica

REVISTA MENSAL (REGISTADA)

Director, Proprietario e Editor—B. dos Santos Leitão

Redacção e Administração
R. do Carmo, 99, 1.º E.—LISBOA
1.º ANNO—N.º 1

Março de 1915
(2.ª edição)

PREÇOS
Preço avulso.....(10 réis) 100
Assignatura, porte incluido, anno..... (1$00) 12$00

Cabeça de estudo

Redução de um «Bromoleo» 28×36 de S. S. Leitão

Chiché original 9×12 feito com uma Reflex e objectiva «Teleressitor», de Ross, f. 6,8

SUMMARIO

Razão de ser da *Arte Photographica*—Aos senhores assignantes do extincto *Echo Photographico*—Systemas de construcção de objectivas—Papeis para imprimir photographias á luz artificial—As novas objectivas de Ross—Acerca de formulas e instrucções—Novo methodo de revelar rapidamente negativos—Photographia humoristica—As nossas illustrações—Photographia a côres—Revistas estrangeiras mais importantes—Excursões photographicas—Correspondencia—Fornecimentos de trabalhos e materiaes photographicos

Capa do nº 1 da revista *Arte Photographica*



O Mundo Fotografico

REVISTA DE INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO FOTOGRAFICA

Director: ANTONIO FONTES
Editor: Artur Oscar de Aguiar Alvaro

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
Praça dos Poveiros, 110-1.º
PORTO
Tip. COSTA CARREGAL — PORTO

ASSINATURAS
Continente . . . 6 mezes 15$00
1 ano 30$00
Col. e Estrangeiro 1 ano 50$00

1.º ANO JUNHO DE 1926 N.º 1

SUMARIO

Aos leitores
Objectivas fotograficas, suas caracteristicas e sua aplicação—Alberto Cerqueira
A fotografia das côres—Artur de Aguiar
A tele-fotografia—Manuel Pacheco
Emprego do selenio como sucedaneo do ouro na viragem dos papeis de enegrecimento directo—L. Lumière e A. Seyewetz
Revelação lenta—Antonio Fontes
Cuidai das objectivas
Um novo film cinematografico para pequena exploração
Os diferentes modos de reforço—L. P. Clerc
Desensibilisação—Fernando Vasco
Notas Varias

Preço, 2$50

Capa do nº 1 da revista *O Mundo Fotografico*



BOLETIM

— DO —

Photo-Velo-Club

REVISTA MENSAL ILLUSTRADA

N.º 1 AGOSTO DE 1899

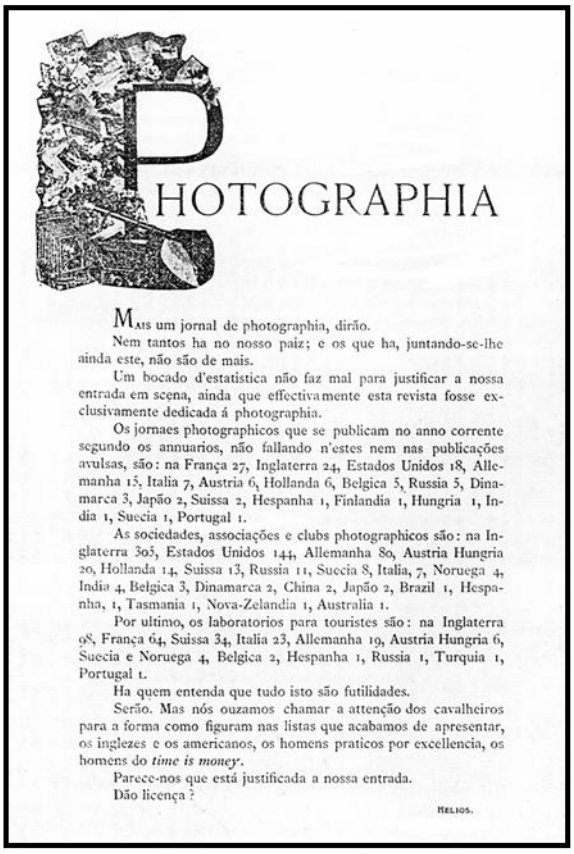
NÓS

EM conhecido é o desenvolvimento da photographia entre nós, e os progressos que com esta arte se vão fazendo dia a dia, incitam-nos a uma publicação como a presente, embora o seu custo seja superior e as difficuldades a vencer enormes, crentes de que todos nos ajudarão na ardua tarefa, ora com os seus artigos, ora com as suas valiosas illustrações e estudos, para o que lhes franqueamos as columnas da pequena revista, procurando assim criar mais um estimulo pelo trabalho sublime e difficil a que se dedicaram por gosto ou profissão, ajudando-os com o nosso conselho pratico, com a theoria dos mestres e com as indicações dos innumeros trabalhos novos que o estrangeiro nos aponta e a publicidade trouxer até nós por meio dos jornaes do genero ou publicações modernas, já que, infelizmente, entre nós a arte nada cria de novo, e, se o cria, é sumido nos atelieres dos distinctos investigadores, sem que uma revista os torne conhecidos, estimulando-nos a caminhar, a mais investigar.

Resume-se o nosso programma a pouco, porque poucas são as nossas forças sósinhas, mas a esperança de que todos nos ajudarão é tanta que, cremos bem, com o auxilio valioso de todos podermos em breve tornar a nossa revista coroada de exito, facilitando pelo lado pecuniario o vêl-a em todos os atelieres d'amadores.

Ahi a teem pois. Escrevam-a, illustrem-a, enriqueçam-a, modifiquem-a, e nós os ajudaremos a pesquizar e a estudar, procurando adquirir o que houver de novo e sério em apparelhos e processos, estudando-os, aproveitando-os, descrevendo-os e barateando-os por fórma que todos os possam adquirir.

Capa do nº 1 do *Boletim do Photo Velo Club*



PHOTOGRAPHIA

MAIS um jornal de photographia, dirão.

Nem tantos ha no nosso paiz; e os que ha, juntando-se-lhe ainda este, não são de mais.

Um bocado d'estatistica não faz mal para justificar a nossa entrada em scena, ainda que effectivamente esta revista fosse exclusivamente dedicada á photographia.

Os jornaes photographicos que se publicam no anno corrente segundo os annuarios, não fallando n'estes nem nas publicações avulsas, são: na França 27, Inglaterra 24, Estados Unidos 18, Allemanha 15, Italia 7, Austria 6, Hollanda 6, Belgica 5, Russia 5, Dinamarca 3, Japão 2, Suissa 2, Hespanha 1, Finlandia 1, Hungria 1, India 1, Suecia 1, Portugal 1.

As sociedades, associações e clubs photographicos são: na Inglaterra 305, Estados Unidos 144, Allemanha 80, Austria Hungria 20, Hollanda 14, Suissa 13, Russia 11, Suecia 8, Italia, 7, Noruega 4, India 4, Belgica 3, Dinamarca 2, China 2, Japão 2, Brazil 1, Hespanha, 1, Tasmania 1, Nova-Zelandia 1, Australia 1.

Por ultimo, os laboratorios para touristes são: na Inglaterra 98, França 64, Suissa 34, Italia 23, Allemanha 19, Austria Hungria 6, Suecia e Noruega 4, Belgica 2, Hespanha 1, Russia 1, Turquia 1, Portugal 1.

Ha quem entenda que tudo isto são futilidades.

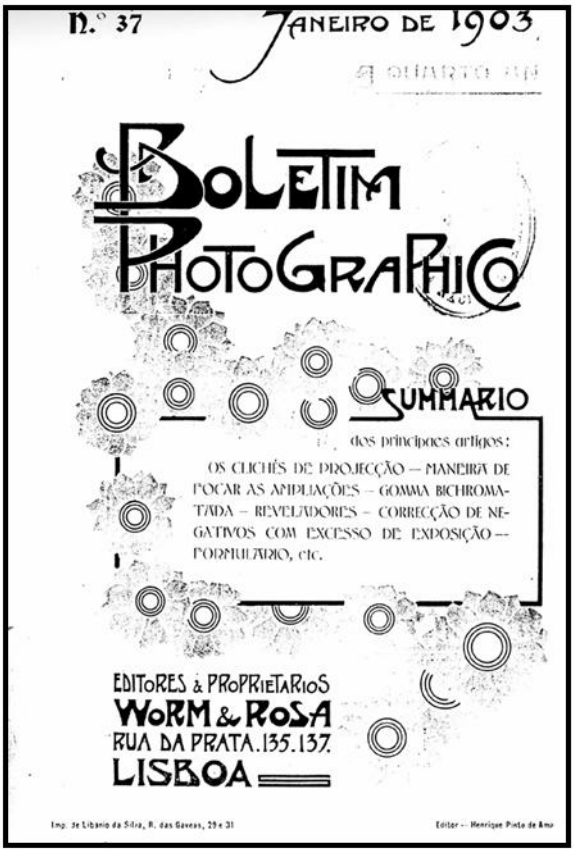
Serão. Mas nós ouzamos chamar a attenção dos cavalheiros para a forma como figuram nas listas que acabamos de apresentar, os inglezes e os americanos, os homens praticos por excellencia, os homens do *time is money*.

Parece-nos que está justificada a nossa entrada.

Dão licença?

HELIOS.

Página da secção de fotografia do nº 1 da revista *Sombra e Luz*



N.º 37 JANEIRO DE 1903

BOLETIM PHOTOGRAPHICO

SUMMARIO

dos principaes artigos:

OS CLICHÉS DE PROJECÇÃO — MANEIRA DE POCAR AS AMPLIAÇÕES — GOMMA BICHROMATADA — REVELADORES — CORRECÇÃO DE NEGATIVOS COM EXCESSO DE EXPOSIÇÃO — FORMULARIO, etc.

EDITORES & PROPRIETARIOS
WORM & ROSA
RUA DA PRATA. 135. 137.
LISBOA

Imp. de Libanio da Silva, R. das Gaveas, 29 a 31 — Editor — Henrique Pinto de Amo

Capa do nº 37 do *Boletim Photographico*



ANNO II
N.º 5 OUTUBRO—1907 N.º 17

ECHO PHOTOGRAPHICO

Jornal mensal de Sport Photographico

Collaboradores artisticos:

J. S. Moses
B. Santos Lattão
Pedro Virgus P. Lima
J. Ferreira da Silva
Henrique de Miranda
A. Perestrello
J. Barradas Mesquitão
Eduardo Braga
Dr. B. Rodrigues
Etc., etc., etc.

Dir ector-Proprietario—Soares d'Andrade

Redacção e administração — AGENCIA PHOTOGRAPHICA

Composto e impresso na Imprensa Africana de A. Tiberio de Carvalho, R. S. Julião, 58 LISBOA

Rua Aurea, 265, 1.º LISBOA

Capa do nº 17 do *Echo Photographico*



REVISTA PORTUGUESA
DE FOTOGRAFIA

ANO I · PORTO, SETEMBRO DE 1929 · N.º 2

Propriedade e Edição de F. A. CORREIA
Director — Dr. FERREIRA GONÇALVES
Redactor principal — ARTUR DE AGUIAR
Redacção e Administração — 667, Rua de Santa Catarina, 1.º-E.
Compôsto e Impresso na Tip. V.ª de Júlio Batalha — PORTO

SUMÁRIO

O FOTO-CLUB DO PORTO
INICIAÇÃO FOTOGRÁFICA
O QUE O AMADOR PODE FAZER
VIRAGEM POR TINTURA
EXPOSIÇÕES FOTUGRÁFICAS

Máquinas Fotográficas
A pagamentos semanais de 10$00 com sorteio pela Loteria de Lisboa
Foto-"Estrêla Polar"
62, Rua de Santa Catarina, 64
Telefone, 2158

Capa do nº 2 da *Revista Portuguesa de Fotografia*



DEP. LEG.
15 de Novembro de 1937
ANO I
N.º 1

FOTO REVISTA

Publicação técnica e artística de vulgarização fotográfica

Director, Proprietário e Editor
A. CUNHA MACHADO

Montagem artística de Cunha Barros
Organização técnica de Raul Noronha

Redacção e Administração (Provisòriamente) ALTO CARVALHÃO, 18 r/c. Lisboa Telef. 4 3067

Composição e Impressão: BERTRAND, (IRMÃOS) L.da Travessa Condessa do Rio, 27 Lisboa Telef. 2 1368

PUBLICA-SE TODOS OS MESES

NA CAPA: — «Perfil judaico» — Foto Henrique Manuel

A MADRINHA DA «FOTO-REVISTA» (Foto Afaci)

Alvorecer

HÁ três anos, pelo menos, que a ideia da revista nos vinha aparoxoando, ante a falta incompreensível de uma publicação moderna, capaz de corresponder às necessidades do nosso meio fotográfico, e que servindo de repositório artístico a trabalhos escolhidos, pudesse, de certo modo, orientar os novos amadores sob o ponto de vista do bom gôsto, e facilitar-lhes ao mesmo tempo os elementos indispensáveis ao aperfeiçoamento da sua técnica.

De conpeminação em conpeminação, a ideia tomou forma depois de acarinhada, estudada, virada do avêsso e discutida entre amigos e conhecedores, materializou-se finalmente no que aqui vêdes, mercê do hábito que temos de vencer dificuldades e da muito boa vontade que nos anima.

O que a iniciativa representa no nosso meio, de resto pouco disposto a acolher, sem certa reserva, ideias novas, sabem-no todos aqueles que antes de nós têm trilhado idêntico caminho!

Com êsses contamos.

Da parte do público e, em especial, dos amadores e artistas fotográficos, esperamos o acolhimento benévolo que o nosso esfôrço merece, pois a *Foto Revista* vem preencher uma lacuna que êles próprios são ainda hoje os primeiros a notar.

A revista vai ser de vulgarização da fotografia, animadora da sua arte, conselheira dos seus adeptos.

Conta com a colaboração dos mestres para orientar e ensinar os novos.

E, como a imagem é o mais sugestivo meio de propaganda, a *Foto Revista* encaminhará a sua acção no sentido de realçar as belezas da terra, interessando sucessivamente as regiões mais pitorescas, e procurará valorizar artes e industrias pela organização de competições periódicas, obedecendo a motivos escolhidos.

Não há políticas dentro da *Foto Revista*, nem diferenciações, nem preferências que não sejam determinadas pelo mais são critério técnico e artístico.

A *Foto Revista* interessa a todos — profissionais e amadores.

Pertence-lhes moralmente!

Conta, portanto, com o carinho de todos e com o seu apoio material e moral, como lhe é lícito esperar.

A todos agradece, pois, as opiniões, os alvitres e as sugestões que terão sempre lugar nas suas colunas, abertas a tôda a colaboração honesta e instrutiva.

Estamos no alvorecer — a *Foto Revista* é apenas uma criança... linda e risonha.

Pois que todos lhe queiram bem e que Deus faça dela uma senhora!

— 5 —

Capa do nº 1 da *Foto Revista*



Ano I — N.º 2 LISBOA, 15 DE JULHO DE 1937

objectiva

Revista Técnica de Propaganda e Divulgação da Arte Fotográfica e Cinematográfica de Amadores

DIRECTOR

PROPRIETÁRIO E EDITOR
Antonio de Oliveira Paes

A. Rodrigues da Fonseca

Redacção e Administração (provisória) Rua Alves Torgo, 338, Lisboa - Telef. 44265
Composto e impresso na Sociedade "Astória", Limitada, — Requisitos dos Anjos, 68 — Lisboa

Preço 2$50 Publicação mensal

Periodicidade da "Objectiva"

"Objectiva" foi anunciada como publicação quinzenal.

Prepararam-se todos os assuntos para esta periodicidade mas foram-nos chegando pedidos e alvitres, quási todos eles apresentando a conveniencia da publicação mensal, por assim facilitar mais a acquisição e estudo da "Objectiva".

Uma revista deste género requere tambem um especial cuidado na sua confecção e, como dissemos no nosso primeiro número, desejava-se dotar "Objectiva" com os melhoramentos necessários para a colocar no mesmo plano das congéneres estrangeiras. Para isso, bastava apenas que o interesse dos amadores de fotografia e cinema se manifestasse abertamente para podermos fazer nossos cálculos.

Era uma iniciativa cujo sucesso não poderiamos prevêr, mas que se nos afigurava de absoluta necessidade.

Felizmente, para a fotografia, o exito ultrapassou tudo quanto se calculava! De todos os recantos do País nos foram dirigidas palavras de incitamento e apoio e não só palavras como até acções que muito nos sensibilisaram.

"Objectiva" impunha-se! Dizem-nos todos que nos estão ajudando.

"Objectiva", vai ser merecedora de toda a colaboração que nos estão dispensando! Garantimos nós, cheios de fé e da melhor bôa vontade em cumprir a promessa.

Portanto, a **publicação mensal** a que passou a nossa revista, vem auxiliar o nosso trabalho porque êle não se resume apenas a confeccionar as páginas da revista; o primeiro número saiu há trinta dias e temos em nosso poder mais de uma centena de cartas só com consultas, sugestões e assuntos vários a que estamos respondendo para satisfazer os presados assinantes e amigos que no-las dirigiram.

É esta uma das grandes atribuições da "Objectiva"! Prestar todo o apoio aos amadores de fotografia e cinema.

19

Capa do nº 2 da revista *Objectiva*



Ano II — N.º 14 Fevereiro-Março de 1939 Preço: 2$50

Direcção de: A. CUNHA MACHADO, A. RODRIGUES DA FONSECA, RAUL DE N. PENAGUIÃO

REDACÇÃO e ADMINISTRAÇÃO
Alto Carvalhão, 18 r/c - Lisboa
Telefone 43067

Composição, Impressão e Gravuras: BERTRAND, (IRMÃOS) Lda Travessa Condessa do Rio, 27 - LISBOA — Telefones: 21368 e 21227

Editor e proprietário: Augusto da Cunha Machado

FOTO REVISTA TÉCNICA DE FOTOGRAFIA E CINEMA

F.O.T.O. & objectiva associados

Boa vontade...

DEVEM estar satisfeitos os amadores e os artistas fotográficos portugueses!

«Foto-Revista» e «Objectiva», as duas publicações da especialidade que há mais de um ano vêm lançando vagas de entusiasmo ao espírito aos seus leitores, já animando ao estudo e creando o gôsto artístico, já instituindo o reunion e organisando excursões; promovendo, em suma, o desenvolvimento de todas as actividades fotográficas, acabam de dar um exemplo de boa camaradagem, fundindo-se, numa só e única revista.

Postas de parte as vaidades, as emulações — o espírito de politiquice, nada ficava, em realidade, que justificasse a existencia de duas publicações desta natureza, num meio pequeno como o nosso, a não ser o desejo que cada uma das direcções alimentava, de melhorar dia a dia a sua revista.

Ora, quer de um lado, quer do outro, o desejo tornava-se irrealisável.

No activo, além de poucas ou nenhumas satisfações de ordem moral, figuravam apenas escassas receitas, por vezes difícels de arrecadar. No passivo, pelo contrário, largos sacrifícios de tempo e de trabalho, e o encargo de pesadas responsabilidades.

O bom senso impunha-se vantando, uma fusão que, estando, de resto, no «espírito de ambas as partes, não podia ter lugar sem a acção «catalisadora» de um agente externo.

Fernando de Ponte e Sousa, relembrando mais uma vez o velho adágio — a união faz a fôrça — foi o fátil interventor indispensável, nesta aproximação.

Muito lhe devem a fotografia e os seus aficionados, e é para nós muito grato fazer aqui justiça à sua louvável iniciativa e às suas muitas qualidades.

«Foto-Revista» e «Objectiva» cumpriram, cada uma isoladamente, a sua missão.

«FOTO», revista técnica de fotografia e cinema, continuará sem interrupção a acção iniciada pelas suas publicações, em incorporadas, e manterá desde já um mínimo de 24 páginas, além da separata, continuando assim a série de «Foto-Revista».

Artur Rodrigues da Fonseca, o incansável director de «Objectiva», começou agora, à frente desta cruzada pró-fotografia, é um elemento valioso cujas qualidades de trabalho, de inteligência e de carácter só

(Continua na pág. 18)

«MONUMENTO DA FEIRA DE SANTARFM»

Eng.º Carneiro Mendes

NA CAPA: AL SOLE (O Salão Internacional) — Mario Vittoni, A. F. I. (Itália) FOTO. N.º 14. Pag. 7

Capa do nº 12 da *Foto Revista* na edição associada à revista *Objectiva*

CAPITULO II - Enquadramento institucional e cultural da produção fotográfica

O movimento associativo no campo da fotografia mostra-se ao longo da primeira metade do século extremamente tímido, sendo raros os casos que culminaram em organizações mais ou menos estáveis e capazes de promover uma actividade relevante para o meio. A saber[1]: Foto Velo Club (1899)[2], Club Photographico Portuense[3] (1901), Sociedade Portuguesa de Fotografia (1907), Foto Club de Aveiro[4] (1929), Foto Club do Porto[5] (1914), Sociedade Fotografia do Norte de Portugal[6] (1915), Grémio Português de Fotografia (1931), Cartaxo Foto Club[7]

[1] Não são aqui incluídos alguns organismos que, embora tenham realizado concursos de fotografia e algumas outras actividades, não têm nem perfil nem a dimensão de verdadeiras instituições de fotografia. São alguns exemplos disso: a Companhia Kodak, Lda (que realiza salões nacionais de arte fotográfica a partir de 1929); os pequenos agrupamentos de Fotografia, na sua maioria secções dos grupos desportivos de grandes empresas que começam a proliferar em finais dos anos 30 e de que se destaca o Núcleo Fotográfico do Ateneu Comercial do Funchal (Fundado em Dezembro de 1937, no Funchal, tem como presidente Manuel Joaquim Teixeira Jardim; realiza Salões Fotográficos, o segundo dos quais está patente em Lisboa na Casa da Madeira) e a secção Fotográfica do Grupo Desportivo e Recreativo do Pessoal da Imprensa Nacional de Lisboa (Fundada em Janeiro de 1938 e tem sede na Rua da Imprensa Nacional, 110, 1º, em Lisboa; a sua comissão de fotografia é composta por Jorge Vieira, João Lourenço dos Santos, Francisco Tertuliano Costa, Antero Serrão de Moura, Luis Simões e Elmano Jorge; realiza anualmente um concurso fotográfico cujo Júri conta com figuras como San-Payo, Mário Novaes, Carneiro Mendes, Gustavo de Almeida, M. de Jesus Garcia, Silva Nogueira, Cunha Machado e Rodrigues da Fonseca. Existe pelo menos até 1943).

[2] Desta associação se falará mais à frente.

[3] Apenas sabemos da existência desta associação por Paulo Baptista, idem, p. 31, que diz ter sido criado em 1901.

[4] De acordo com a informação veiculada na *Revista Portuguesa de Fotografia*, nº 2, Setembro de 1929, p. 14 e 15, encontrava-se nesta altura em formação na cidade de Aveiro um clube fotográfico de que seriam responsáveis Baptista Moreira, representante da citada publicação naquela cidade, e o fotógrafo amador Manuel de Vilhena. Não encontrámos mais nenhuma informação a seu respeito.

[5] De acordo com a *Revista Portuguesa de Fotografia*, nº 2, Setembro de 1929, p. 13 e 14, haviam sido envidados esforços na cidade do Porto no sentido de ali constituir uma associação fotográfica que teria a designação de *Foto Club do Porto*, tendo sido já realizadas algumas reuniões com o fim de ser estudado o projecto dos estatutos, sem, contudo, ainda se encontrar completo. Tinha como objectivos juntar os amadores do Porto, mas também de localidades vizinhas, tratar de organizar excursões entre os associados para a prática da fotografia, instalar um laboratório para uso dos seus associados, organizar sessões de estudo e palestras e criar uma biblioteca geral para ilustração dos sócios e da especialidade em particular. Não encontrámos quaisquer outras referências da sua actividade.

[6] Em Março de 1914, a revista *Iris*, Ano I, nº 3, p. 9, dava conta da vontade de se criar uma sociedade fotográfica no Porto que teria por fim organizar conferências, exposições e excursões fotográficas e constituir um curso prático de fotografia. Só voltamos a ter notícias dessa intenção através da *Arte Photographica*, Ano I, nº 5, Julho de 1915, p. 66 e 67 que anuncia a fundação da Sociedade de Fotografia do Norte de Portugal, a 11 de Julho, no Ateneu Comercial do Porto, no seguimento de uma palestra de B. dos Santos Leitão acerca do processo do *Bromóleo* a que acorreram vários amadores daquela cidade. Os responsáveis pela iniciativa foram Azevedo Campos e Eurico de Magalhães e logo foi constituído o corpo directivo (presidente - Vasco N. d'Oliveira; vice-presidente - António Mendia; secretário - Humberto Fonseca; vogais - A. Azevedo Campos, Nuno Salgueiro, Henrique Sá, Ferreira Alves e Francisco Lima) que só em Novembro iria passar à realização prática da S.F.N.P. (*Arte Photographica*, Ano I, nº 9, p. 130 e 131). O programa, conhecido agora, tinha como objectivos: instalar a sede em lugar com bom salão de conferências e exposições, quarto escuro, sala de leitura, organizar cursos de fotografia, conferências sobre noções de arte e processos fotográficos, concursos,

(1934). Entre eles, merecem destaque, pelo seu âmbito nacional e duração, a Sociedade Portuguesa de Fotografia e o Grémio Português de Fotografia.

No verão de 1906, o *Echo Photographico*, pela pena do seu director Soares d'Andrade, lança a ideia de se criar um clube fotográfico que muitas vantagens traria para o público amador, como a instalação de cursos, promoção de excursões artísticas e exposições anuais, entre outras actividades. A ideia ganha rapidamente adeptos entre os leitores da revista que logo fazem chegar à redacção manifestações claras no sentido de lhe dar corpo. Um grupo de amadores apresenta-se voluntariamente para tomar a dianteira do projecto, logo que se reunam 300 amadores. Em Junho de 1907, o *Echo* noticia a gestação de uma agremiação fotográfica que irá receber o nome que já conhecemos - Sociedade Portuguesa de Fotografia (S.P.F.) - e que pretendia ser uma sociedade mista de amadores e profissionais. Logo se fizeram sentir os protestos, quer da direcção do *Echo* - que se apresenta como o percursor da ideia - quer dos amadores, contra a criação de um clube misto. Consideravam ficar a posição dos amadores diminuída em tal agrupamento sendo a solução mais sensata a criação de duas agremiações: uma para amadores e outra para profissionais. À revelia de muitos amadores, a Sociedade emergente realizou, finalmente, a sua primeira reunião[8], na sede da Sociedade Propaganda de Portugal, a 6 de Maio de 1907, organizada por Aníbal Bettencourt, Arnaldo Fonseca, Luis Godefroy e Júlio Worm, tendo sido nomeada uma comissão para apresentar um projecto para os futuros estatutos da instituição. Reconhecemos de imediato o nome de Arnaldo Fonseca - o director do *Boletim Photographico* - pelo que se intui haver alguma rivalidade entre os projectos das duas revistas da especialidade daqueles anos - *Boletim* e *Echo Photographico*. Na

---

exposições periódicas, excursões fotográficas, publicar um boletim anual ilustrado, orientar os amadores principiantes, servir de intermediário entre os amadores e os concursos internacionais e estabelecer delegações na província. Não tivemos, no entanto, qualquer conhecimento das suas actividades.

[7] Instituição da vila do Cartaxo fundado em 1934, com a participação dos fotógrafos amadores locais António Mesquita e Máximo de Carvalho, entre outros. Em Maio de 1937, António Mesquita é o presidente e realiza a sua III Exposição Nacional de Fotografia, para amadores e profissionais. São parcas as informações a seu respeito e apenas veiculadas através da *Objectiva*. Pelas referências que lhe são feitas naquela revista, é uma instituição bem cotada no meio fotográfico, como se vê pela constituição do Júri de Classificação àquele concurso onde encontramos Fernando Carneiro Mendes, Álvaro Colaço e Silva Nogueira.

[8] Compareceram à reunião António Estáquio d'Azevedo e Silva, Bettencourt Cardoso, Jorge Almeida Lima, Rosendo Carvalheira, Conde de Agrolongo, Carlos Emílio Estácio da Veiga, Pedro Bombarda Calderon, Artur Furtado, Luís Patacho, José de Meneses e Almeida, Francisco Raposo de Sousa d'Alte, Abeilard de Vasconcelos, Aníbal Bettencourt, Carlos Lamarão, Arnaldo Fonseca, Luís Godefroy, Júlio B. Worm e Henrique Pinho da Cunha.

verdade, o *Boletim Photographico,*[9] reivindica para si a autoria desta empresa lembrando que já em 1905, na sequência de uma carta de José Meneses e Almeida[10] e de José Osório[11], dois fotógrafos de Santarém, onde lembravam a formação de grupos excursionistas[12], dirigida à sua redacção, fizeram crescer a ideia de uma sociedade fotográfica que, à imagem da Sociedade Francesa e da Associação Belga de Fotografia, com que Arnaldo Fonseca e Júlio Worm tinham contactado no Congresso Internacional de Fotografia de 1905, em Liège, não discriminasse nem amadores nem profissionais. A seu ver, a compreensão da fotografia como um todo, quer enquanto meio de expressão artística quer nas suas capacidades manifestas de documentação, justifica a projecção de uma associação que abranja todas a suas vertentes. A S.P.F apresenta-se, assim, como uma instituição que deve satisfazer uma necessidade nacional, com um papel muito mais lato do que o de promover lutas e discussões a propósito de grupos estanques de amadores e profissionais. No âmbito dos concursos e exposições a realizar, aí sim, se deveria fazer uma clara distinção entre os trabalhos de uns e outros, de modo a que nenhum seja prejudicado. Além dessas situações, o interesse é global e todos se devem unir em prol do desenvolvimento da Fotografia.

A S.P.F. funda-se em 1907[13] e vê os seus estatutos aprovados ainda em 27 de Junho do mesmo ano, onde se mostra aberta a todos aqueles que se interessem pela fotografia, sem restrições, já que os seus fins são os da Arte, da Ciência e da Documentação. Instala-se inicialmente na R. de S. José, nº 22, em Lisboa, numa parte do antigo Palácio dos Condes de Magalhães, onde tem salas de leitura, biblioteca e

[9] De resto, o *Boletim Photographico* apoia desde logo a formação desta sociedade fazendo publicar nas páginas do seu boletim nº 90, Ano VIII, Junho de 1907 quer um extracto da 1º e 2º actas quer o projecto dos estatutos, na íntegra, da nova Sociedade Portuguesa de Fotografia

[10] Fotógrafo amador de Santarém, participa na Exposição Internacional de Fotografia de Turim em 1907.

[11] Fotógrafo amador, José Osório vive em Santarém onde exerce o cargo de oficial da repartição da fazenda distrital. Dedicou-se à estereoscopia.

[12] Grupos que organizassem anualmente excursões pelo país e mesmo pelo estrangeiro, exclusivamente para fotógrafos amadores para o que se deveria criar «(...) um fundo especial de reserva para esse fim.» com base nas cotas desse eventual grupo. Previam, inclusive, a distribuição de um prémio que seria para os «(...) primeiros um album que oportunamente se deveria mandar imprimir com os melhores trabalhos da excursão, não contendo menos de 12 fotografias (...)» (Carta de José Meneses e Almeida e José Osório à direcção do *Boletim Photographico*, editada no nº 61, de Janeiro de 1905)

[13] Foram sócios-fundadores: António Estáquio d'Azevedo e Silva, António Martins Bettencourt Cardoso, Jorge A. d'Almeida Lima, Rosendo Carvalheira, Conde de Agrolongo, Carlos Emílio Estácio da Veiga, Pedro Bombarda Calderon, Artur Furtado, Luis Patacho, José de Meneses e Almeida, Francisco Raposa de Sousa d'Alte, Abeilard de Vasconcelos, Aníbal Bettencourt, Carlos Lamarão, Arnaldo Fonseca, Luís Godefroy, Júlio B. Worm, Henrique Pinho da Cunha, Alfredo Black, Alfredo Roque Gameiro, Camilo A. dos Santos, Diogo Folque Possolo, Francisco da Silveira Viana, Gabriel Pereira Bastos, João Luis da Veiga, João de Meneses de Sousa e Albuquerque, Joaquim A. Ribeiro, José Gonçalves Júnior, Júlio Ribeiro da Silva, Leonardo Ribeiro, Augusto Bobone.

laboratório[14], e em 1914 transita a sua sede para a R. das Chagas, nº 9.

Na Direcção[15] inicial, eleita em sessão de 16 de Dezembro, encontramos Aníbal Bettencourt como Presidente e Júlio Worm como secretário. No Conselho Administrativo, Alfredo Black, António E. d'Azevedo e Silva, Arnaldo Fonseca, Augusto Bobone, Carlos Estácio da Veiga, Jorge Almeida Lima, Luís Godefroy, Carlos Lamarão, Conde de Agrolongo, Rosendo Carvalheira, Francisco da Silveira Viana, Henrique Pinho da Cunha e Leonardo Ribeiro.

Uma nova eleição em 1911[16] mantém o mesmo presidente e um Conselho Administrativo também composto por 14 elementos e apenas com algumas novidades em relação à primeira: Alberto Barros Castro[17], Artur Barreto e Luís Fernandes.

De acordo com seus estatutos tem como objecto a realização de conferências, sessões de projecção e de estudo, excursões fotográficas, exposições e concursos, organizar uma biblioteca e arquivos fotográficos e até publicar um boletim, se os recursos o permitirem.

Quando, em 1909, se prepara a representação portuguesa para a Exposição Internacional de Dresden[18], onde participam Maria da Conceição Lemos Magalhães, Manuel Cayolla[19], Armand Villamar, Aníbal Bettencourt, Júlio Worm e Emílio Biel, a coordenação geral fica a cargo da Sociedade de Geografia de Lisboa, escolhida pelo Governo. À S.P.F. cabe a responsabilidade de organizar a secção de amadores, para o que faz publicar na imprensa diária convites a esta classe de fotógrafos, espalhados por todo o país. Consegue também ter representantes na Comissão executiva e ficou encarregue de coligir tudo o que houvesse de literatura fotográfica no país para uma secção especial.

Denunciando uma crescente influência no meio cultural e social, a S.P.F. representa Portugal em 1910 na Direcção das Comissões de Propaganda no V

[14] Em Fevereiro de 1909, no *Boletim Photographico*, nº 110, p. 22-23, onde se comenta um ano muito produtivo e auspicioso, refere-se que a S.P.F. tinha já prontas sala de leitura, salas de recreio para os sócios (uma delas era a sala de bilhar!) e estavam em construção o laboratório, quartos escuros e casa de ampliações.

[15] *Echo Photographico*, Ano II., nº 1, Junho de 1907, p. 1 e 2.

[16] De acordo com o «Relatório da Gerência dos Anos de 1911 - 1912 - 1913», Lisboa, 1914. É provável que entretanto tenha já havido outras eleições, já que em 1910 Artur Barreto integra já o Conselho Administrativo.

[17] É possivel que seja o mesmo Barros Castro referido infra como um dos conferencistas que participa em sessões da S.P.F. em 1913.

[18] Portugal concorre a este certame às secções de fotografia astronómica, médica, de história natural, profissional, de amador, estereoscopia e de projecções.

Congresso Internacional de Fotografia, em Bruxelas, em Agosto daquele ano e, em 1912, adere à Federação dos Sindicatos de Iniciativa Franco-Hespano-Portugueses.[20]

Entretanto, em 1910, um evento fotográfico, desta vez em Portugal, irá marcar a cultura estética nacional. Aníbal Bettencourt, Júlio Worm e Alfredo Black - três dos sócios-fundadores da S.P.F. - Maria da Conceição Lemos Magalhães e Afonso Lopes Vieira (também sócio da S.P.F.) constituem o grupo promotor daquela que será a primeira Exposição de Fotografia Artística nacional e que teve lugar no salão da *Ilustração Portuguesa* de 15 a 31 de Maio de 1910. Também dentro do Júri se encontrava um elemento da S.P.F., o fotógrafo amador Artur Barreto, do Conselho Administrativo. Apesar de ali estar representada, a S.P.F. não tem a tutela do certame, o que teria sido uma excelente oportunidade de afirmação no meio fotográfico[21]. Trata-se de uma exposição com um programa específico, com pressupostos teóricos, que excluí à partida qualquer fotografia desprovida de sentido artístico, ainda que a técnica não seja desconsiderada, pelo que constitui uma primeira afirmação consciente de uma estética que entre nós ganhava cada vez maior número de adeptos. E esta, que foi a primeira exposição em Portugal de carácter essencialmente artístico, deve o seu programa, em parte, a Afonso Lopes Vieira. Em 1909, Vieira escrevia um texto que foi publicado na Ilustração Portuguesa, em duas partes, - «Photographia Moderna - com clichés inéditos do autor». Nesse artigo, que faz acompanhar de quinze fotografias suas, Lopes Vieira postulava a negação do princípio «Para se photographar bem, é preciso ter o sol nas costas.» que lhe haviam incutido quando deu os seus primeiros passos na fotografia. Considera que aquela regra é, de facto, indispensável para a reprodução documental da realidade, mas não para a realização de uma fotografia artística. Para Lopes Vieira, «o excesso de documentação em photographia manifestou-se na minúcia crua dos detalhes friamente iluminados, na secura dos assumptos machinalmente reproduzidos e, sobretudo, na ausência do *vago*, elemento poético imprescindível em toda a obra de emoção - esse cantinho de penumbra onde a alma de quem olhe se emmaranhe sonhando, adivinhando e completando o que vê.»[22]. O que fica de fora nestas fotografias

[19] Fotógrafo de Elvas que já havia exposto com sucesso na Exposição de Fotografias organizada pelos Armazéns Grandela
[20] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano VI, nº 2, Fev. 1912, p. 16.
[21] Repare-se que mesmo a entrega dos trabalhos deve ser feita na redacção do *Boletim Photographico*, como se lê na página 62 do nº 112, de Abril de 1910.
[22] *Ilustração Portuguesa*, nº 199, 1909, p. 756-760.

documentais é o que Lopes Vieira assume como indispensável para uma fotografia artística e isso encontra-se «onde florescer uma árvore, onde brilhar a seductora belleza da água, no mar ou nas poças extáticas, onde um *interior* se anime com a presença de quem o caracteriza ... ahí está um assumpto ... se a luz for bem tratada (...)»[23]. Para ele as fotografias devem reter «alguma coisa da penumbra luminosa, d'uma tonalidade portuguesa.»[24] e «um pouco da leveza etherea, quasi irreal, das árvores destacando n'um céu macio e limpido de crepúsculo.»[25]. São estas as ideias de fotografia artística que Lopes Vieira classifica de «Moderna» e que irão constituir o programa da exposição de 1910 que no seu regulamento indica de imediato se tratar de uma mostra de fotografias a que os ingleses chamam *Pictorial Photography* e respeito das quais são feitas alusões a fotógrafos como Puyo, Demachy ou Steichen. O regulamento não aceita quaisquer provas de fotografia simplesmente documentais, tal é o seu fim essencialmente artístico. As provas têm de ter um formato superior a 9x12, rejeita-se a estereoscopia e aceita-se qualquer processo de impressão em papel. O Júri era presidido pelo crítico de arte José de Figueiredo e contava ainda com Luciano Freire, professor da Academia de Belas Artes, João Carlos Coutinho, fotógrafo, Artur Barreto, membro nomeado pela Sociedade Portuguesa de Fotografia, e ainda Raul Lino, representante da recém fundada Liga de Educação Estética. À exposição concorreram 25 fotógrafos dos quais 5 foram excluídos por irregularidades regulamentares. Assim, foram apresentadas 96 fotografias de 20 expositores: Me. Magalhães (11), Abílio Guerra (3), Afonso Lopes Vieira (7), Alfredo Black (12), Alfredo Dias Grancha (1), Aníbal Bettencourt (7), Archimedes Silva (1), Carlos Lamarão (2), Francisco Neves (3), Gabriel Bastos (1), Jaime de Macedo (1), João da Câmara Pestana (5), João de Magalhães Júnior (3), Jorge Monjardino (1), José Artur Bárcia (12), José Celestino Soares (3), Júlio Worm (10), Manuel de Barros Lima (4), Manuel Lima de Oliveira Feijão (7), Manuel Ribeiro (2). Perante os trabalhos apresentados a *Ilustração Portuguesa* constata que a «photographia moderna, se não obedece à regra, tem pelo menos o condão de ser muito mais interessante, curiosa e artística.»[26]. E destaca, entre todos os trabalhos, aqueles de Me. Magalhães[27], Lopes

[23] *Ilustração Portuguesa*, nº 199, 1909, p. 756-760
[24] *Ilustração Portuguesa*, nº 200, 1909, p. 792
[25] *Ilustração Portuguesa*, nº 200, 1909, p. 792
[26] *Ilustração Portuguesa*, Maio de 1910
[27] Me. Magalhães já tinha participado com 6 fotografias na exposição de Turim, presente em Dresden em 1909 (1863 - 1949), trabalha em fotografia entre 1905 e 1915, teve uma fotografia «Efeito de

Vieira, Alfredo Black e Aníbal Bettencourt, curiosamente os elementos do grupo promotor. A revista *A Actualidade* comenta que outras exposições destas se deveriam repetir «(...) porque bem mais que as de pinturas ellas nos dão maior porção de ineditismo e de arte. A pintura está já bastante banalisada á força de tanta gente que pinta. A photographia ainda tem por si devoções, como as que demonstram todos os concorrentes d'esta exposição.»[28]. Também o *Boletim Photographico*, ao referir-se àquele evento salienta as fotografias de Me. Magalhães, «(...) verdadeiros quadros, que são maravilhas de composição, de arranjo e apresentação. Em todas as fotografias expostas por Madame Magalhães não se sabe o que mais admirar, se a composição superior dos assuntos, a escolha do papel, ou a harmonia dos tons dos cartões e molduras, enfim um conjunto de admirável gosto artístico, onde muito havia que aprender.»[29].

A propósito da exposição é publicado um artigo, a que já aludimos anteriormente, no *Echo Photographico*, onde S. Brum do Canto rasga largas considerações acerca do que é a fotografia artística. As críticas mais cerradas que faz aos trabalhos expostos prendem-se com o formato apresentado: muitas das fotografias em exposição são 13x18 e 18x24. Para ele, são formatos apenas aceitáveis em provas autochromas por não permitirem a ampliação ou em casos verdadeiramente excepcionais, que parece não ter encontrado no certame. Seguindo o seu princípio estético - nem *flou* nem *nett* - a que nos referimos atrás, Brum do Canto distingue vários trabalhos: Artur Bárcia (reveladores de estudo e muita capacidade artística - «retrato de velho», «Lisboa de noite»), Me. Magalhães («Lar transmontano», «Praia do Pampelido», «Na Eira», «A Lareira», «Egreja de Leça do Bailio»), Gabriel Bastos («Pôr do Sol»), Carlos Lamarão («Pôr do Sol»), A. Lopes Vieira («Volta da Pesca»), Alfredo Black (dois «Degelos»), Dias Grancha (Crepúsculo»), Aníbal Bettencourt («Casas Velhas» e «Retrato de Afonso Lopes Vieira»), Francisco Neves («Retrato»), Câmara Pestana («No Douro»), Magalhães Júnior («Dissipar de um Nevoeiro»), Celestino Soares («Estudo de retrato, luz artificial»), Júlio Worm («Ponte Maria Cristina» e «Sapateiro»), Oliveira Feijão («Na Praia de Carcavelos»).

Seja pelo texto anterior de Lopes Vieira, seja pelo seu regulamento, ou até

---

núvens» publicada na revista *Studio* em 1908, fazia o tratamento laboratorial e dedicava-se ao estudo da química.

[28] *Actualidade - Illustração Semanal* - nº 1, 28 Maio 1910, p. 6

[29] *Boletim Photographico*, nº 114, Junho de 1910

pela crítica vinda na imprensa, e não só da especialidade, esta exposição parece constituir um primeiro acto teórico daquilo que é a estética pictorialista entre nós. Visconde de Sacavém, seis anos mais tarde, no seu artigo *Pictorial Photography in Portugal*, publicado na revista *Photograms of the Year*, reportar-se-ia àquele encontro como «(...) a light to illuminate the photographic art.» e «(...) then appeared that pictorial photography was going to have a large number of promoters, considering the great number of exhibitors(...)».

Ainda em 1910, a S.P.F realiza um curso[30] de fotografia para os sócios e seus filhos leccionado por Barros Costa, colaborador do *Echo Photographico*, uma vez por semana à noite. Tanto quanto sabemos, pelo menos até 1913, eram realizadas reuniões de sócios às sextas-feiras à noite, na sede da S.P.F., onde eram feitas experiências e demonstrações e até conferências. O *Boletim Photographico*, de Janeiro de 1913 salienta, então, duas palestras de especial interesse: «A fotografia das cores à luz artificial», por Brum do Canto e outra, acompanhada de projecções, «A Paisagem em Photographia - regras e técnicas para a sua execução», por Barros Castro[31]. E na mesma altura noticia-se para a Primavera um programa de fotografia a cores em «chapas autochromas», «omicolores», «dioptriches» ou similares.

Já no ano de 1913, a S.P.F. promove uma Exposição de Fotografia das Cores, a primeira do género em Portugal, realizada entre 15 e 30 de Junho de 1913, no Salão da Trindade, onde 24 expositores apresentaram 245 trabalhos. A exposição abriu com uma festa inaugural[32] composta por uma sessão musical, uma conferência de Cunha e Costa e projecções de diapositivos a cores de quadros célebres antigos e modernos.

No entanto, um grupo de sócios, ansiando por maior dinamismo, apresenta em 1913 várias propostas à direcção no sentido de criar uma nova sede com galeria, organizar exposições permanentes e periódicas, concursos, festas e sessões de

[30] Anunciado no *Boletim Photographico*, nº 113, Maio de 1910, p. 65, e nº 114 Junho de 1910, p. 81-82 e *Echo Photographico*, Ano IV, p. 73 - O Curso, leccionado por Barros Costa, colaborador do *Echo Photographico*, uma vez por semana à noite, tinha como programa, acompanhado de lições práticas: I. Introdução (história da fotografia e suas aplicações); II. Física Fotográfica; III. Objectivas; IV. Câmaras; V. Obturadores; VI. Acessórios; VII. Química Fotográfica; VIII. Estudo dos vários géneros de fotografia. O redactor do *Echo*, talvez numa atitude provocatória, lamenta que esse curso não seja antes substituído por conferências onde fosse permitida a entrada franca.

[31] É o possível que seja o mesmo Alberto Barros Castro, um dos elementos do Conselho de Administração da S.P.F.

[32] Esta festa inaugural é relatada no jornal *Notícias* num artigo que a publicação *Foto Revista* recupera no seu nº 16, Ano II., Maio-Junho de 1939. A oportunidade de lembrar este evento prende-se com o facto de em 1939 na Exposição de material de fotografia e cinema antigo e moderno se encontrarem 21

projecção, cursos de fotografia e de especialidades, como o retoque (prática tão corrente nos estúdios fotográficos e no trabalho dos amadores), e promover excursões. Em 31 de Dezembro de 1913, a S.P.F. contava com 106[33] sócios e entre eles figuras distintas da cultura portuguesa como o pintor Alfredo Roque Gameiro, Arnaldo Fonseca, J. Lazarus, os amadores Gabriel Pereira Bastos, Jorge Almeida Lima, Luís Godefroy, Paulo Guedes, Brum do Canto, Camilo A. dos Santos[34], Carlos Lamarão ou Visconde de Sacavém[35], que será o presidente da S.P.F. em 1916.

O mesmo Visconde de Sacavém, em 1914, expõe alguns trabalhos juntamente com o fotógrafo profissional Pedro Lima nas instalações da S.P.F., na Rua das Chagas. Mostravam, então, paisagens e retratos realizados em bromóleos e gomas bicromatadas que se achavam numa sala em que «(....) colgaduras de seda pendem das paredes, panos explendidos de Arraiolos [que] dão uma nota extremamente portugueza áquela exposição de portuguezes.»[36] e que causaram enorme sensação entre o público. A propósito da exposição, a *Ilustração Portuguesa* edita um artigo de três páginas, ilustrado com algumas reproduções dos «quadros» expostos, em que destaca o retrato de uma «Napolitana» de Pedro Lima ou «Uma paisagem de Torres Vedras» do Visconde de Sacavém. Além dos elogios rasgados a ambos os expositores, o articulista tece ainda algumas considerações acerca dos processos empregues e em cujos resultados «Deixa de existir aquele detalhe revoltante e inutil da banalissima fotografia. As imagens fundem-se n'uma prenumbra doce, os corpos tomam volume, saltam de fundo; tem enfim atmosfera.». Enquanto Pedro Lima explorou a goma bicromatada «(...) o processo mais dificil da fotografia, [de que] tirou (....) tudo quanto ela podia dar.», já o Visconde de Sacavém exercitou o processo do bromóleo, já que foi ele «(....) um dos primeiros que conseguiu o «transfert» com resultado feliz, sem empastamentos». Ambos apresentavam ali fotografias que eram autênticos "quadros" que nada ficavam atrás do que se fazia no estrangeiro, dizia-se.

Um ano depois, em 1915, a S.P.F. organiza uma Exposição de Bromóleos de

---

fotografias a cores em chapas Lumière Autochrome, feitas em 1912 e, então, expostas naquele certame de 1913.

[33] Que já teriam sido em maior número, pois existe na listagem aposta no *Relatório da Gerência dos Anos 1911-1912-1913* sócios cujo número ultrapassa as duas centenas, como é o caso de Eduardo Ferreira Pinto Basto Júnior, sócio ordinário com o número 236.

[34] Secretário da Comissão Executiva da Exposição Nacional de Amadores de 1899, de que Joaquim Ribeiro, sócio fundador da S.P.F., foi Tesoureiro.

[35] Recorde-se que foi o Visconde de Sacavém o autor do texto *Pictorial Photography in Portugal*, publicado na revista inglesa *Photograms of the Year* em 1916.

[36] *Ilustração Portuguesa*, nº 435, 22 de Junho de 1914, p. 786.

B. dos Santos Leitão[37], nas suas instalações, onde se verificou um «(...) enthusiastico acolhimento feito a todos os quadros expostos, por profissionais, por amadores e por authenticos artistas (...)». Esta exposição pretendia «(...) demonstrar os recursos da photographia moderna e a latitude de alguns processos photographicos ao serviço de um certo coefficiente pessoal, no sentido da "arte" a sério, e quizemos mais estabelecer um precedente que não permita a ninguém allegar em defeza da inercia ou incompetencia propria, com argumentos mal soantes, as mais das vezes, que a nossa sociedade é... indifferente.»[38] e apela-se para que os amadores não aproveitem para ficar «(...) eternamente na convicção de que não vale a pena tentar mais nada e de que o mundo é tolo porque não os comprehende.»[39]. Foram expostos 24 trabalhos, dos quais só três não foram vendidos, e os restantes foram adquiridos por «(...) pessoas de alta cultura intellectual e artistica, possuidores de galerias e de collecções de "arte" e todos sobejamente conhecidos (...)»[40].

Em 1916, uma Exposição de Fotografias Artísticas Japonesas tem lugar também nas salas da S.P.F.. É a passagem por Portugal de uma exposição que já havia sido exposta em Londres. São apresentados 45 trabalhos , dos quais «(...) apenas uns 5 são de feição oriental por terem figuras.» «O resto são paisagens incaracteristicas que tanto podem ser orientaes como occidentaes.»[41]. Reconhece-se, no entanto haver alguns trabalhos de mérito artístico, em carvão, gomas, etc., e emoldurados em bambu[42].

Contudo a sua actividade parece não satisfazer a maioria do público e, neste ano, a *Arte Photographica* indica que a S.P.F.«(...) tem cerca de 80 sócios que se desconhecem e que em geral desconhecem as coisas da Photographia... Tem nove annos de existência e já promoveu 3 exposições e ¾... (...)»[43], atestando não só o estado letárgico em se encontra a S.P.F.como também a rivalidade existente entre

[37] São reproduzidos alguns destes trabalhos na *Arte Photographica*, Ano I, nº 1, 2, 3 e seguintes.
[38] *Arte Photographica*, Ano I, nº 2, p. 18 e 19.
[39] *Arte Photographica*, Ano I, nº 2, p. 18 e 19.
[40] *Arte Photographica*, Ano I, nº 2, p. 18 e 19. Foram compradores: Arnaldo Monteiro (advogado), Duque de Palmela, Eduardo d'Almeida, José Maurício Correia Viana (capitão do exército), Luís da Costa Amorim (engenheiro civil), Oriol Pena, Ribeiro da Cunha, Víctor dos Santos (advogado), Visconde de Montargil.
[41] *Arte Photographica*, Ano II., nº 17, Julho de 1916, p. 262-3.
[42] Recorde-se que os desenhos japoneses tiveram grande influências nos arranjos mais "abstractos" das composições pictorialistas.
[43] *Arte Photographica*, , nº 15, Maio de 1916, p. 227.

grupos[44].

Fica claro, no entanto, que a vontade associativa não ultrapassa um grupo mais ou menos restrito de pessoas. Chegou a fomentar-se a ideia da formação de uma secção da S.P.F. no Porto, lançada por Paz dos Reis e Guedes de Oliveira. A ideia, noticiada pela *Photo Revista*, ganhou adeptos que àquela direcção faziam chegar cartas de adesão. Entre eles contava-se o amador Humberto Beça que, embora apoiasse a ideia de Paz dos Reis e Guedes de Oliveira, questionava se essa associação, a ser fundada, deveria ser uma "sucursal" daquela da capital ou se lucraria mais sendo independente já que o Porto contava com amadores suficientes. Júlio Worm[45] reclama que os ideais da Sociedade Portuguesa de Fotografia são vastos e congregadores dos vários aspectos da fotografia e justifica as secções em pontos diferentes do país, sendo a sua gerência independente, de acordo com o sistema moderno da orgânica das associações contemporâneas. Dá como exemplo a Associação Belga de Fotografia - caso que tinha conhecido aquando da sua ida ao Congresso de Liège - que tinha secções em todas as cidades da Bélgica e com administrações autónomas. Por outro lado, tenta fazer ver que partes da carta de H. Beça à *Photo Revista* mostram o quanto este amador está de acordo com estas ideias, desejando criar uma força nacional e congregadora, que teria motor naquela publicação, o que, de facto, corresponde aos princípios da S.P.F. O facto é que com tais indecisões não se chega nem a criar uma instituição independente nem sequer a secção da S.P.F. pois, como Júlio Worm já anotara naquele artigo, Guedes de Oliveira e Paz dos Reis também já se haviam afastado da ideia de criar uma secção no Porto, por «vários melindres respeitáveis».

Uma outra instituição criada nesta primeira metade do século, obriga-nos já a maior delonga: o Grémio Português de Fotografia (G.P.F.).

Fundado em 1931 pelo Conde de Penha Garcia, Eduardo Silva das Neves, Custódio Nazareth de Sousa, Álvaro Colaço e João Munhoz Braga, o G.P.F., com sede no Largo do Chiado, nº 12, 2º, em Lisboa, surge como uma secção da Sociedade Propaganda de Portugal (1906) e vai prolongar as suas actividades ainda para além dos anos 50. De acordo com o artigo «A Fotografia e o Turismo», publicado em 1936

[44] Apesar de a *Arte Photographica* não ser o sucessor directo do *Echo Photographico*, mantém-se a presença de Santos Leitão e provavelmente da facção que defendia uma «Sociedade Portuguesa de Fotografia» apenas de amadores e para amadores. Por essa razão, encontramos sempre testemunhos tão díspares: ao optimismo, à benevolência e ao apoio incondicional do quadro directivo do *Boletim Photographico* à S.P.F. opõe-se o descrédito e a insatisfação emitidos pela *Photo Revista*, *Echo Photographico* e a *Arte Photographica*.

em *O Touring Português*, «O seu fim é, em grande parte, difundir pela fotografia o conhecimento de todas as belas coisas que abundam na terra portuguesa. Como se vê, a neófita instituição tem a sua acção condicionada pelos interesses maiores da S.P.P. que acaba por atribuir à fotografia uma função de "bilhete postal". E, nesse sentido, se os monumentos de maior importância, os palácios, as catedrais, assim como a «paisagem de estética consagrada», já foram retratados pela fotografia, «ainda há milhares de recantos e curiosidades artísticas ou arcaicas que escondem a sua beleza e o seu interesse espiritual em localidades desviadas do curso geral dos visitantes» que o G.P.F. deve fazer com que sejam fixados com as objectivas dos fotógrafos.

É através das publicações da especialidade - *Foto Revista* e *Objectiva* - que temos maior conhecimento das actividades desta agremiação, já que, a seu pedido, noticiavam toda a sua agenda, desde os aspectos mais burocráticos, como as reuniões em que se realizariam as eleições dos cargos gerentes, as discussões acerca dos seus programas, etc., até às iniciativa que diziam respeito aos amadores, como as excursões que se projectavam para o mês seguinte, ou as palestras e conferências que iam animando o meio.

Como foi dito, o Grémio Português de Fotografia tomou a seu cargo a organização de conferências e sessões de apresentação de assuntos teóricos. No programa de Novembro 1937 introduzem-se alguns serões de palestras sendo o primeiro logo no dia 10, às 21h30, pelo sr. João Hitzmann que faz uma «(...) Demonstração do processo «Agfacolor-Neu» no formato de 24X36^{mm}(...)»[46]; para o dia 24, à mesma hora e também na sede, é organizada outra palestra, desta vez pelo sr. Álvaro Pais Ramos[47], «Sobre a escolha do diafragma», seguida de outra acerca d' «A composição fotográfica moderna» pelo fotógrafo, crítico e vice-presidente do Grémio Português de Fotografia, Munhoz Braga. Para Janeiro de 1938 o Grémio volta a programar uma noite, 6 de Fevereiro, a ser animada pelo sr. Pais Ramos, que deveria continuar o tema por ele iniciado em Novembro, bem como pelo sr. Fernando da Ponte e Sousa, fotógrafo e colaborador fotográfico da revista *Objectiva* que diz «Como eu faço os meus Bromóleos». Só no mês de Outubro são anunciadas duas novas sessões, uma para o dia 12, no mesmo horário, em que Ponte e Sousa retoma a questão do «Bromóleo», a nível teórico, e que depois completa no dia 19 tratando da

[45] *Boletim Photographico*, nº 109, Janeiro de 1909, p. 1-4.
[46] *Objectiva*, Ano I, nº 6, página 84.
[47] Colaborador fotográfico da revista *Panorama* (1941-1974)

sua demonstração prática. No artigo da *Objectiva* em que se dava notícia destas últimas palestras avisa-se que a publicação dos programas do Grémio Português de Fotografia ficava suspensa por alguns meses em virtude de obras na suas instalações que impedem uma programação antecipada sendo «(...) as convocações precisas (...) feitas directamente aos interessados (...)»[48] pelo que é provável que outros encontros se tenham realizado sem que disso tenhamos tido conhecimento.

A partir dos anos 30 são frequentes as notícias de excursões fotográficas, nomeadamente com o Grémio Português de Fotografia (1931) que as realiza semanalmente, a par de reuniões de discussão, onde «(...) há sempre apresentações teóricas e práticas de assuntos fotográficos (...)»[49]. Parecem seguir o mesmo "modelo" de excursões já esboçado pelos directores da *Arte Photographica* e que bastas vezes terá sido posto em prática como nas saídas noticiadas no nº 5 da *Objectiva*: uma a Sintra e Colares e outra a Azenhas do Mar no espaço de duas semanas. Diga-se, ainda, que após a realização das ditas excursões, onde também se faziam documentários cinematográficos, era feita «(...) a apresentação e crítica das fotografias da excursão(...)» a que se seguia uma palestra sobre assuntos fotográficos.

Os destinos das excursões são os locais típicos e preferidos deste período: nos casos mais modestos são Sintra, Colares, Azenhas do Mar (as zonas limítrofes da capital) e nos passeios mais distantes os locais são o Mosteiro de Alcobaça, Mosteiro da Batalha, Serra da estrela etc. Em muitos dos casos realizam-se documentários cinematográficos que são projectados em reuniões posteriores onde também se discutem as fotografias então realizadas.

Como principal instituição fotográfica em Portugal festejou em sessão solene as celebrações do centenário da fotografia. Teve essa lugar a 7 de Janeiro de 1939 na Sala Portugal da Sociedade Portuguesa de Geografia de Lisboa e contou com a representação do Presidente da República e do Ministro da Educação Nacional. O Conde de Penha Garcia, simultaneamente presidente do G.P.F., da Sociedade de Geografia e da Sociedade Propaganda de Portugal, abre a sessão deixando a palavra ao médico radiologista Carlos Santos que apresenta uma comunicação com o título «A Fotografia no decorrer de um século»[50], onde faz um resumo da história da

[48] *Objectiva*, Ano II, nº 17, página 85.
[49] *Objectiva*, Ano I, nº 4, p. 52.
[50] António Sena, *Idem*, p. 256-7, atribui esta conferência ao presidente Conde de Penha Garcia, mas de acordo com o relatório da sessão publicado em *Objectiva*, Ano II., nº 20, Janeiro de 1939, p. 172 ou *Foto Revista*, Ano II., nº 13, Janeiro de 1939, p. 6-7 e 17, o seu autor é o médico Carlos Santos.

fotografia, acompanhada de diapositivos, desde as primeiras experiências de Daguerrre até aos desenvolvimentos da fotografia científica[51] ou o cinema. A sessão termina com uma sessão cinematográfica onde são projectados os filmes «Os primeiros passos do cinema» e «Algarve em Flor», este da autoria de Fernando da Ponte e Sousa.

Ainda, de acordo com o *Relatório da Direcção referente à gerência de 1933*[52] da S.P.P., o Grémio havia já organizado um «laboratório de experiências», possivelmente ao dispor dos sócios. E já então existia também a sua subsecção de Cinematografia (criada em 1932 ?) que naquele ano havia realizado duas sessões de projecção muito concorridas, bem como tinha participado no Concurso Internacional de Filmes de Amador, a que volta a concorrer em 1936[53] com dois filmes: «Sonho Infantil», de Fernando Ponte e Sousa, que alcança o segundo lugar, e «Leixões», um documentário de Carneiro Mendes. Ainda em 1936, são criadas duas novas subsecções do G.P.F.: a de pequenos formatos (o 35 mm da nova Leica começava a impor-se) e a de monumentos portugueses[54].

Nos finais dos anos 30, várias críticas são lançadas pelo redactor da *Foto Revista*, A. Cunha Machado, ao G.P.F., pela facto de, na sua situação privilegiada, como secção da S.P.P. de cujas direcções recebe prestígio e apoio, o G.P.F. se limitar «(...) às arrancadas anuais dos Salões de Fotografia, a meia dúzia de sessões de cinema de amadores, a outras tantas conferências, realizadas, aliás, por amadores competentes, e a uma série de sessões de propaganda comercial que no fim de contas só interessam aos representantes do comércio da especialidade.»[55] e não ser suficiente para reunir todos os adeptos da fotografia em volta de um programa capaz de promover o tão necessitado desenvolvimento do meio fotográfico. Considera Cunha

[51] Que nesta altura estão a ser alvo de várias conferências nas celebrações do centenário da fotografia pela Academia das Ciências de Lisboa e que deram origem aos seguintes textos: Augusto da Silva Carvalho - *Comemoração do Centenário da Fotografia*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940; A. A. Mendes Correia - *Nota sobre a fotografia aplicada à Antropologia em Portugal*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940; A. Celestino da Costa - *A Microfotografia*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940; Vitor Hugo de Lemos - *Notas para a Fotografia aérea e da sua aplicação à cartografia*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940; Achilles Machado - *As aplicações da fotografia à química e à físico-química*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940; Egas Moniz - *A Fotografia da Circulação normal e patológica do cérebro*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940; Henrique de Vilhena - *Notas sobre a Fotografia na Anatomia*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940; Friedrich Wohlwill - *Sobre a importância dos métodos fotográficos na Anatomia Patológica*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940.
[52] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Março de 1934.
[53] *O Touring Português*, nº 2, Agosto de 1936, p. 3.
[54] *O Touring Português*, nº 2, Agosto de 1936, p. 3.

Machado que essa situação se deve à falta de uma orientação bem definida e ao alheamento em que o Grémio se colocou perante a maioria dos amadores, o que terá contribuído para «a impopularidade de uma instituição que justamente deveria ser conhecida e apoiada por todos quantos se dedicam à fotografia.»[56]. Se Cunha Machado culpa, de algum modo, a direcção do G.P.F. pelo marasmo que se vive no meio fotográfico e uma certa inacção daquela instituição, já os responsáveis da *Objectiva* procuram os motivos, mais correctamente, na efectiva falta de meios para realizar os seus projectos[57].

Em carta[58] à redacção da *Foto Revista*, o vice-presidente do G.P.F., Fernando da Ponte e Sousa, explica que os rendimentos da instituição provêm unicamente das cotas dos sócios, cujo valor anual é de 50$00, sendo 30$00 dirigidos para a S.P.P. Com apenas 99 sócios inscritos, o produto que resulta das suas cotas para o G.P.F. é de 1980$00[59], o que não permite realizar mais actividades além das que se promovem ou fazer maior propaganda às causas da fotografia. Para isso seria necessária que os amadores aderissem de forma mais maciça a esta instituição, residindo o problema no individualismo e falta de espírito associativo dos amadores.[60]

Apesar de reconhecer que a actividade do G.P.F. não é aquela que todos desejariam, Fernando da Ponte e Sousa frisa bem o valor deste Grémio pelo facto de ter conseguido realizar um Salão Internacional, já que «Portugal constituía a única nação da Europa (exceptuando os pequenos estados de Andorra e S. Marino), onde não havia Salões Internacionais»[61]. Talvez estimulado pelas críticas que vimos serem dirigidas ao G.P.F., a direcção, reunida em Janeiro de 1939, aprova a criação de uma outra subsecção - «Fotografia Científica» -, adere à «União Internacional dos Fotógrafos Amadores»[62], procede a um estudo para a remodelação dos estatutos,

---

[55] *Foto Revista*, Ano I, nº 9, Agosto 1938, p. 5-6
[56] *Foto Revista*, Ano I, nº 9, Agosto 1938, p. 5-6.
[57] Atente-se ao facto de esta instituição nunca ter sido reconhecida legalmente, de acordo com António Sena, *Idem*.
[58] *Foto Revista*, Ano I, nº 10, Set.- Out. 1938, p. 11-12
[59] Com esta quantia, o G.P.F. tem de fazer frente às despesas de «Horas suplementares ao empregado da Sociedade, quando das reuniões, sessões de cinema e conferências; Gratificações; despesas com a impressão dos avisos mensais; Correspondência; Assinaturas de jornais ou revistas da especialidade; Organização do Salão Anual, etc.» (in *Foto Revista*, Ano I, nº 10, 1938, p. 11-12).
[60] Já em 1937[60] o G.P.F. se queixava da falta de adesão dos sócios e dos amadores. Tinha então cerca de 100 sócios, com uma cota anual de 50$00, para os associados de Lisboa, e de 30$00 para os da província. (*Objectiva*, nº 6, Novembro de 1937, p. 90 e 91)
[61] *Foto Revista*, Ano I, nº 10, 1938, p. 11-12
[62] Revelando um interesse em estabelecer relações com as instituições no estrangeiro para uma melhor representação da fotografia portuguesa. No mesmo sentido, de acordo com António Sena, *Idem*, p. 262,

reconhecendo que os vigentes já não correspondiam às necessidades actuais da colectividade, procede à reorganização da Biblioteca e ainda no ano de 1939 é criada uma delegação no Porto presidida por Virgílio Oliveira Mengo, secretariada por António M. de Oliveira Alves e com Alfonso Fernandez Cubeles, António B. Carvalhais e António Mendes como vogais, revelando, assim, maior dinamismo dos seus corpos directivos.

Mas, de facto, são os Salões, primeiro Nacionais, a partir de 1932, e Internacionais, desde 1937, a marca indelével das iniciativas desta sociedade. Deve-se ao G.P.F. a introdução desta tradição no nosso país que se irá prolongar para além da segunda metade do século, contribuindo com isso para uma maior abertura dos amadores portugueses que passaram a poder ver os trabalhos que se realizavam no estrangeiro e a tomar contacto com as novas tendências fotográficas. A estes eventos se deve em parte a viragem lenta que se começa a verificar no gosto dos fotógrafos portugueses que vão deixando cair uma estética pictorialista em prol de uma fotografia que procura o flagrante e realiza composições inovadoras, embora na maior parte dos casos não entenda a sua essência, como vimos anteriormente.[63]

O primeiro Salão Nacional tem lugar em Novembro / Dezembro de 1932 nos salões da S.N.B.A. e é marcado pela presença dos processos ditos artísticos em cujo trabalho se destacam Silva Nogueira e San-Payo. O segundo Salão realizado apenas dois anos depois, 1934, mobiliza todas energias do G.P.F.: toda a Direcção se encarrega desta certame. É definido um Júri de Admissão composto por Roque Gameiro (como delegado da S.N.B.A.), Júlio Worm, Silva Nogueira e San-Payo. O Salão de 1935 segue a mesma orientação, bem como o IV realizado entre 20 de Dezembro de 1936 e 20 de Janeiro de 1937. Embora se encontrasse satisfeito «a nível de arte», San-Payo, em resposta a Arnaldo Fonseca, diz que os amadores devem «acabar de uma vez para sempre com o trabalho em série executado nos laboratórios dos negociantes de artigos»[64], denunciando o pouco cuidado dos trabalhos ali apresentados. Em todo o caso, como elemento da Comissão organizadora e do Júri, San-Payo está convencido que técnica e artisticamente amadores e profissionais

é representante da F.I.A.P. - Fédération Internationale de L'Art Photographique (1947-48), institucionalizada em 1950 (uma iniciativa da PSA - Photographic Society of America).

[63] Recorde-se as considerações que eram feitas na imprensa da especialidade acerca do primeiro Salão Internacional de Arte Fotográfica e a confusão dos conceitos que reinava naquelas críticas.
[64] *Objectiva*, Ano I, nº 1, p. 3.

evoluíram muito desde que se realizam estes certames. Talvez por isso, se proponha para o ano seguinte um Salão mais ambicioso, de nível internacional, para continuar a estimular os fotógrafos portugueses, mas também dar a conhecer aos estrangeiros o produto da fotografia nacional. Realizado em Dezembro de 1937, o I Salão Internacional de Arte Fotográfica (ao mesmo tempo V Salão Nacional) resulta numa abertura da fotografia portuguesa, promovendo, desde então, várias discussões de cariz teórico e estético e a que já nos referimos no capítulo anterior - a fotografia Belga / Húngara como exemplo de duas posturas estéticas. O perfil do Júri é alterado passando a integrar também um crítico de arte e um jornalista: Francisco de Oliveira (fotógrafo profissional), Azevedo Nazareth de Sousa (engenheiro e antigo presidente do G.P.F.), António Mesquita (do cartaxo Foto Club), Maximiano Alves (escultor), Frederico Aires (pintor), António Meneses (do S.P.N.) e Chianca de Garcia (realizador). É de destacar aqui a presença do realizador de cinema C. de Garcia e de um representante do S.P.N., António Meneses, o primeiro de uma presença constante nos salões seguintes. O grande número de presenças estrangeiras (61 fotógrafos com 433 trabalhos), assim como a adesão de 58 expositores portugueses (com 449 fotografias) revelam a importância deste encontro para a fotografia nacional onde foram apresentadas a concurso 882 fotografias. O II Salão Internacional de Arte Fotográfica, em Dezembro de 1938 revela, contudo, um maior entusiasmo dos fotógrafos estrangeiros (91 de 22 países) do que dos nacionais onde se contam apenas 30 participantes. O número de trabalhos expostos desceu também e foi agora classificado pelo Júri composto por Reinaldo dos Santos, Leopoldo de Almeida, Carneiro Mendes, F. de Ponte e Sousa e Júlio Worm (presença apenas de dois fotógrafos...). No III Salão, em 1939, mantém-se o número de concorrentes - 135 - com 514 provas das quais apenas 277 são aceites pelo Júri de Admissão onde encontramos António Ferro, como director do S.P.N., Carneiro Mendes, Ponte e Sousa, Júlio Worm e Leopoldo de Almeida.

António Ferro volta a integrar o Júri do IV Salão Internacional, num ano tão simbólico para o regime como foi o de 1940 com a realização da Comemoração dos Centenários e de que se destacou a grande Exposição do Mundo Português entre as muitas actividades comemorativas. 45 portugueses expõem ao lado de 83 estrangeiros provenientes da Alemanha, China, Espanha, EUA, Hungria, Itália, Jugoslávia, Luxemburgo e Suíça. Entre os portugueses são já quase raros os trabalhos em

Bromóleo (Frederico Bonacho dos Anjos) sendo a maior parte em brometo e cloro brometo. Curiosa é a presença entre os portugueses de duas amadoras desconhecidas: Carlota e Me. Antoine Cazalis, voltando esta a concorrer no V Salão em 1941, junto de outra amadora Emile Wertheim. Neste V Salão António Ferro delega a sua responsabilidade no subdirector do S.P.N. António Eça de Queirós que continuará nos salões seguintes.

Os salões, que se prolongam até ao final da década de 60, foram o palco de afirmação para muitos dos fotógrafos portugueses - Salazar Dinis, Elmano da Cunha e Costa, Silva Nogueira, António Passaporte, Casimiro dos Santos Vinagre, Fritz Neumann, entre tantos outros - o que lhes valeu um imediato reconhecimento do regime que os veio a solicitar nas suas publicações.

A partir de meados dos anos 40, o G.P.F. começa a contar, na organização destes salões, com a colaboração de novos grupos e associações fotográficas e em especial o Grupo Câmara e o Foto Club 6x6. Agremiações que nos anos 60 assumem integralmente a sua realização sem apoio do G.P.F. que também acaba por se extinguir.

Importa agora debruçarmo-nos sobre a instituição que viu nascer o G.P.F. e lhe deu espaço para se afirmar no meio fotográfico nacional: a Sociedade Propaganda de Portugal (S.P.P.).

Fundada em 28 de Fevereiro de 1906, a S.P.P. manifesta-se desde início a favor da fotografia tendo já albergado nas suas instalações as primeiras reuniões da Sociedade Portuguesa de Fotografia, com o intuito de ajudar ao «(...) desenvolvimento intellectual e moral do paiz e, principalmente, esforçar-se por que seja visitado, admirado e amado por nacionaes e estrangeiros.»[65]. Instala-se primeiro na Rua do Almada, 109, em Lisboa e transfere-se no final de 1907 para a Rua Garret, nº 103, 2º andar (Largo das duas Igrejas).[66]

A ideia de constituir esta sociedade remonta já aos finais do século passado, quando Leonildo de Mendonça e Costa[67] escreve uma carta em 8 de Maio de 1898[68] a

[65] *Boletim Photographico*, Ano VII, 1906, p. 77 e 78.
[66] No r/c encontra-se instalada a Photographia Alemã como se vê na fotografia do edifício onde se instala a S.P.P. e que está aposto das contracapas dos Boletins.
[67] Monárquico convicto, muito culto e viajado, jornalista, fundador e director da *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, órgão de informação que defendia os interesses do turismo nacional.
[68] É a data indicada no nº 1, Julho de 1907, do *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*; Paulo Pina na conferência apresentada no «III Congresso Internacional de Turismo: (1911 - 1986) - 75

Alfredo Cunha[69] propondo a criação de uma sociedade que, à imagem dos outros países europeus, defendesse os interesses nacionais e propagandeasse as nossas belezas no estrangeiro e que teria a designação de «Associação Promotora do Bem do País». A ideia fica, entretanto, retida. Em 23 de Janeiro de 1906, impulsionado pelo número crescente de associações que sabia serem criadas pelo resto da Europa, e depois de ter sido instigado pelo *Touring-Club Espano-Portugués* a fundar uma delegação em Portugal, Mendonça e Costa decide avançar com o seu projecto inicial e pede a Alfredo Cunha que noticie no seu jornal a carta de há oito anos. Surgem alguns adeptos e convoca-se uma primeira reunião para 28 de Fevereiro de 1906, que tem lugar numa sala da Liga Naval Portuguesa, cedida pelo seu secretário perpétuo Pereira de Matos, e que contou com a presença de 80 aderentes. Decorre deste encontro a constituição da Sociedade Propaganda de Portugal, tendo-se eleito uma comissão para a elaboração dos estatutos. Foi sugerido o príncipe real D. Luís Filipe para Presidente de Honra, em cuja nomeação veio a assentir, e para a direcção[70] efectiva foi escolhido unanimemente José Fernando de Sousa[71] como presidente.

A S.P.P. afirma-se, nos seus estatutos, acima de facções políticas, religiosas ou morais e reunia entre os seus sócios indivíduos dos vários quadrantes políticos, num singular eclectismo, promovido à volta da sua divisa *Pro Patria Omnia*. No entanto, o advento da República, conquanto a direcção afirme no *Boletim* de Outubro de 1910 que a mudança de regime «(...) nada alterará a conduta e a missão da sociedade pois como se disse ela é acima de toda e qualquer acção partidária e orientada por princípios exclusivamente patrióticos (...)»[72], provoca alterações no quadro directivo da S.P.P.: em Fevereiro de 1911, Fernando de Sousa abandona a presidência, alegando afazeres pessoais, e é substituído por Sebastião Magalhães de Lima[73].

Os estatutos, aprovados por decreto de 4 de Julho de 1906, postulavam o desenvolvimento intelectual, moral e material do país - com o objectivo de ser visitado e admirado por nacionais e estrangeiros - através de uma intervenção junto dos poderes públicos e administrações locais. Nesse sentido, a S.P.P. apresentava

---

Anos» refere a data de 8 de Maio de 1899. Como não tivemos acesso ao documento mencionado optamos pela data fornecida no *Boletim* da S.P.P.

[69] Director do *Diário de Notícias*.

[70] António Maria Oliveira Belo e André Leproux foram nomeados vice-presidentes, Jaime Víctor secretário e Carlos Santos Tesoureiro.; como vice-secetários Trindade Coelho e João Caires e entre os dez vogais destaca-se o nome de Jorge Colaço.

[71] Conselheiro, engenheiro e jornalista. Escreve sob o pseudónimo *Nemo*

[72] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano IV, nº 10, Outubro de 1910, p. 73.

como principais acções: organizar e divulgar o inventário de todos os monumentos, riquezas artísticas, curiosidades e lugares pitorescos do país, praias, termas, etc.; publicar itinerários, guias e cartas de estradas de Portugal; organizar e auxiliar excursões e passeios terrestres, marítimos ou fluviais; promover por meio de congressos, exposições e festas a concorrência de estrangeiros; ministrar as indicações necessárias a quem viaja; fornecer a hotéis, casinos, companhias de transporte, comerciantes, etc., plantas de instalação, tabelas de preços, indicações higiénicas; promover reformas e melhoramentos de instalação de hotéis, transportes; fundar um boletim; promover vantagens para os sócios; promover a instalação de postos de socorro nos lugares isolados, placas indicadoras nas estradas sobre lugares e monumentos; promover uma larga propaganda no estrangeiro.

Na verdade, as suas sucessivas direcções foram pródigas em actividades diversas que promoveram o turismo em Portugal através de contactos com o exterior, servindo-se de uma propaganda extremamente forte, mas também por meio de reformas e incentivos às instâncias privadas e públicas, razão pela qual foi a S.P.P. reconhecida como instituição de utilidade pública, por decreto de 3 de Março de 1920.

Para a consecução dos seus objectivos instituiu várias comissões[74] de trabalho, criou várias delegações[75] por todo o país, tendo em 1916 já 18 filiais, além de 28 correspondentes no estrangeiro[76]; realizou conferências[77] várias com grande

---

[73] Sócio fundador, republicano e Grão Mestre da Maçonaria

[74] Criou ao início as seguintes Comissões (tendo ao longo dos anos estruturado algumas outras): agricultura, exposições e festejos, financeira, hotéis, higiene, melhoramentos públicos, organização dos centros regionais, publicidade, recepção, climatologia, comunicações terrestres, comunicações marítimas, informações, instrução, monumentos.

[75] Algumas fecham passado pouco tempo da sua inauguração, mas convertem-se em associações autónomas defensoras dos interesses puramente da região ou mesmo só da cidade (ex. Cintra, Coimbra). Cria delegações em Manteigas, Silves, Faro, Bairrada, Cartaxo, Castelo de Vide, Covilhã, Elvas, Évora, Lagôa, Lagos, Leiria, Luzo, Monchique, Penacova, Portalegre, Portimão. Além, das suas actividades locais estas delegações também serviam para enviar para sede fotografias, cartões, postais ilustrados que dessem a conhecer as belezas e atractivos da região, tratando com a imprensa local da publicação de artigos e notícias.

[76] No que diz respeito à acção da S.P.P. no estrangeiro há que destacar o empenhamento na instituição de um *Bureau de Renseignements* em Paris, gerido pela S.P.P. e suportado pelo Estado e pela Companhia Portuguesa dos Caminhos de Ferro. Pelas suas estruturas diminutas a sua acção não é muito relevante, mas é de relevar a iniciativa, *de per se*, que em 1931 termina para dar lugar à primeira *Casa de Portugal*, sob responsabilidade pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros.

[77] Destaquem-se «A trilogia monumental - Alcobaça - Batalha - Thomar», por Vieira Guimarães; «A nossa linda Terra», por Rosendo Carvalheira; «O excursionismo em Portugal e a necessidade de o promover» por Fernando de Sousa «Portimão e praia da Rocha», por Candido Marrecas; «Évora», por Monteiro Serra; «Portalegre», por Sousa Gomes; «Luso», por Ernesto Navarro; «O problema do Turismo», por António Arroio; «Turismo Luso-Marroquino», por Gonçalo Reparaz; «Turismo em Portugal», por Emílio Costa; «Trás-os-Montes», por António Granjo; «Fomento e turismo em

regularidade e promoveu o excursionismo[78] de portugueses e estrangeiros entre nós.

Como previa, nas suas intenções primeiras, edita um Boletim que é uma revista mensal sob a direcção da Comissão de Publicidade, cujo 1º número sai em Julho de 1907 e o último desta I série em Junho de 1920 (Ano XIV, nº 6). Uma segunda série, apenas com um número, retoma momentaneamente a publicação em Março de 1934. Em Julho de 1936, a S.P.P. assume como seu órgão informativo *O Touring Português*, de distribuição gratuita pelos associados, tendo sido publicados apenas três números (Julho de 1936, Agosto de 1936 e Janeiro de 1937).

Entre as várias iniciativas da S.P.P. destacam-se aquelas levadas a cabo para melhorar os hotéis existentes e promover a construção de novos, tendo para isso promovido concursos de hotéis, divulgado guias com as normas para a sua edificação e funcionamento, regulamentos de higiene e condições gerais, inclusão dos hotéis em roteiros, cursos de hotelaria, para o pessoal, evidenciando-se a participação de Raul Lino na projecção daquilo que se entende ser o "Hotel Modelo" e que se baseia no seu projecto para o «Hotel - Solar»[79] no Algarve.

No contexto das suas actividades em prol do desenvolvimento nacional e da sua projecção no estrangeiro, em dezembro de 1909, a S.P.P. lança o projecto de realizar uma exposição internacional, industrial e científica para 1912 com o fim de demonstrar o estado do nosso trabalho industrial, a nossa produção colonial e agrícola, do nosso movimento científico e importância do nosso comércio. Curioso é o local lembrado para a sua realização: «(...) os terrenos desde a praça D. Fernando até à torre de Belém, onde há muito espaço para tudo, é de fácil acesso além da possibilidade de ter serviço pelo Tejo, pela exposição ao rio (...)»[80]. E a esse respeito diz-se no *Diário de Notícias* «O nosso Tejo presta-se maravilhosamente para uma exposição marítima do mais grandioso effeito. Temos colónias, que poderão constituir

---

Portugal», por Oliveira Leone; «Coimbra, Penacova e Bussaco», por Sarmento Pereira Bramão; «Serra da Estrela», por Madeira Pinto;

[78] Textos publicados em *A Nação* e *Diário de Notícias* (referenciados no *Boletim* de Março de 1911) consideram-na já uma verdadeira promotora do excursionismo em Portugal. Elabora um mapa do ponto de vista especial do excursionismo que faz afixar nas carruagens de caminho de ferro, recomenda um *Manual do Viajante em Portugal* congénere dos manuais *Boedecker*. Realiza excursões várias, que anuncia regularmente no seu boletim, a locais pitorescos e de interesse artístico e cultural, como Bussaco, Batalha, Alcobaça, Gerez, Setúbal, Porto, etc., que completa com as conferências já referidas e com os guias que vai publicando, numa intensa actividade editorial.

[79] As plantas e a memória descritiva, com texto assinado por Raul Lino são publicadas no *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano XI, nº 6, Novembro - Dezembro de 1917, p. 107-112.

[80] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano III, nº 12, Dezembro de 1909, p. 90

uma exposição colonial de primeira ordem»[81].

Filiada em 1909 na Federação Franco-Hispano-Portuguesa, consegue fazer aprovar a proposta de se realizar em Lisboa o III Congresso Internacional das Associações de Turismo[82] que abre solenemente em 12 de Maio de 1911 na Sociedade de Geografia de Lisboa e cuja preparação motivou largamente todo o sector do turismo. O congresso contou com 1500 participantes e para eles foram editados alguns guias de viagem, planeadas excursões várias e programas de divulgação cultural explorando as potencialidades de um país que só agora se abria para o turismo nacional e internacional. O sucesso deste encontro - donde decorre a constatação da necessidade de um *organismo oficial de turismo*[83] - provocou ainda uma maior adesão de partidários da S.P.P.. O número de sócios[84] - 915 em 1916, 1448 em 1907, 1394 em 1908, 1274 em 1909, 1462 em 1910, 1322 em 1911 - sobe vertiginosamente para os 5995, prosseguindo a sua ascensão - 6788 em 1913, 7375 em 1914 - até ultrapassar os 10000 no ano de 1915.

Em 1909, o amador Raul Campos escreve à redacção do *Echo Photographico* lamentando-se da falta de uma associação que, de modo efectivo, proceda em favor da fotografia e reclama da Sociedade Propaganda de Portugal uma protecção da «(...) arte photographica por ser a que mais elementos valiosos de propaganda lhe dá pela difusão no estrangeiro das nossas maravilhosas paisagens, dos nossos mimos d'arte.»[85].

Este papel, agora exigido da ainda jovem instituição, só anos mais tarde se iria cumprir cabalmente ao fundar a sua secção fotográfica - Grémio Português de Fotografia -, em 1931, como vimos. Mas, de um modo indirecto, a S.P.P., pela sua importância a nível nacional, apoiou de algum modo a fotografia portuguesa e estimulou também um determinado tipo de fotografia que se identificava com os seus

[81] Conforme citado em *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano III, nº 12, Dezembro de 1909, p. 90

[82] No programa deste congresso de 1911 destacam-se os temas seguintes: caminhos de ferro, ciclismo; organização de um comité internacional de turismo; organização de excursões regionais, nacionais e internacionais, agências de turismo, praias e termas; Cartazes, guias, troca de publicações; Festas tradicionais, mendicidade, protecção de monumentos e paisagens.

[83] A 16 de Maio de 1911, o Governo Provisório da República decretava a constituição, no Ministério do Fomento, de um *Conselho de Turismo*, coadjuvado por uma *Repartição de Turismo*.

[84] Em 1933 ainda tem 4265 associados. Registe-se que são dadas aos sócios - mediante a cota anual de 1$200 - inúmeras regalias: 50% de desconto sobre o preço das entradas nos Teatros da Trindade e Apolo, Jardim Zoológico, Teatro Moderno, Salão Central de Lisboa, Jardim Passos Manuel do Porto, entre outros.

[85] *Echo Photographico*, Ano III, 1909, p. 126.

propósitos turísticos e excursionistas que muito tinha a ver com a estética dominante. Além disso, desde início que a S.P.P. se mostra bastante simpatizante da arte fotográfica nacional e concebe-a como mais uma actividade que merece ser acarinhada entre nós e, corroborando essa intenção, logo no seu 2º número dá notícia da participação portuguesa na Exposição Internacional de Photographia de Turim, onde «(...) figuramos com número de expositores (9) egual a paizes como a Hespanha, a Bélgica e a Russia, tendo sido os trabalhos expostos, na parte artistica e scientifica, distinguidos com várias remunerações honoríficas.»[86]. Manifesta-se ainda este interesse no "apadrinhar" da nascente Sociedade Portuguesa de Fotografia que em 1907 reunia pela primeira vez - aquele que foi o seu passo constitutivo - na sede da Sociedade Propaganda de Portugal. Honrada com o sucedido noticia no *Boletim* de Setembro de 1907 o evento aproveitando para promover as actividades projectadas no seu programa. Talvez por ter, ainda agora, presenciado o nascimento de uma sociedade para aquele fim, acreditando que colmataria sozinha essa lacuna no nosso meio, a S.P.P. só mais tarde, perante a efectiva inexistência de qualquer instituição congénere, lança a obra do G.P.F. Mas, entretanto, a S.P.P. revela o quanto entende a potencialidade da imagem fotográfica para os efeitos de propaganda[87]. Assim, logo em Outubro de 1907, através do seu *Boletim*, pede aos sócios colecções de fotografia e de bilhetes postais «(...) sobre os pontos mais pitorescos e monumentos ou quaisquer coisas notáveis das sua localidades, acompanhando-os quando puderem d'uma descripção.»[88] Este pedido vai ser reiterado inúmeras vezes ao longo do seu órgão informativo[89], tomando contornos diferentes de acordo com a necessidade das imagens. Além de fotografias variadas, solicita imagens de locais de maior preferência: estâncias termais (Pedras Salgadas, Vidago, Vizela), praias (Figueira da

[86] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, nº 2, Agosto de 1907, p. 16. Já nos referimos a este certame no capítulo primeiro desta III Parte; participavam Alvão, Avelino Barros, A. Bettencourt, Arnaldo Fonseca, Casimiro Joaquim Ivo de Carvalho, Virgílio Machado, Mme de Magalhães, José e Almeida de Meneses, Júlio B. Worm; entre os membros do Comité de Honra, encontravam-se os portugueses Arnaldo Fonseca e Worm & Rosa;

[87] Sem esquecermos o cinema, pois, como já vimos, essa disciplina constitui uma subsecção do G.P.F. Já em 1917, fruto de uma cooperação com a Repartição de Turismo a S.P.P. conseguiu que a «(...) casa Gaumont de Paris enviasse a Portugal operadores com o fim de obter films cinematográficos de diferentes pontos do país, destinados a serem passados em vários países, exibindo por uma forma sensacional a excelência do que possuímos digno de ver-se. Os operadores já se encontram percorrendo o nosso paíz.» (*Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano XI, nº 4, Agosto de 1917).

[88] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, nº 4, Out. de 1907, p. 16.

[89] Ano I, nº 12, Junho de 1908, Ano II, nº 14, Agosto de 1908, Junho de 1912, Ano VII, nº 9-11, Setembro-Novembro de 1913, Ano X, nº 4 Julho de 1916.

Foz, Cascais, Nazaré, Póvoa do Varzim, Espinho), pontos de referência das nossas serras (Serra da estrela ou Gerez), locais onde o trabalho e as crenças do homem português deixaram marcas profundas e objectos de grande beleza (Bom Jesus, Castelo de Almourol e Palmela) ou até fotografias de momentos muito precisos como a Taça Vasco da Gama, as Regatas de Cascais, cenas de Tiro aos Pombos ou jogadores de Ténis. Em Junho de 1916, estende o pedido às Câmaras Municipais, às Delegações da S.P.P. e a Casas Fotográficas, convidando-as a enviar «(...) clichés de localidades, monumentos, edifícios e paisagens e pontos notáveis a visitar.»[90] para servirem para reproduções a publicar em jornais, álbuns, cartazes ou quaisquer outros meios destinados à propaganda das belezas do nosso país. Essas imagens iriam servir também para organizar uma «(...) colecção de fotografias de vistas, monumentos, costumes, etc., que constituirá o álbum da Sociedade Propaganda de Portugal, e do qual se extrairão reproduções, que espalhadas pelos diferentes países, darão ideia das nossas belezas, e provocarão os desejos dos estrangeiros nos visitarem.»[91]. A própria direcção do *Boletim Photographico*,[92] simpatizante da iniciativa, faz, por sua vez, o apelo aos amadores e profissionais para que colaborem em tão útil intenção da S.P.P. e chega mesmo a indicar o formato preferido - 18x24 - embora todos os tamanhos fossem aceites.

Vejamos como a S.P.P. vai utilizar estas imagens que continuamente vai angariando. Desde a sua fundação que se empenha em fazer publicar em várias línguas pequenos folhetos e guias de viagem ilustrados para serem distribuídos quer pelo estrangeiro, em postos de turismo, quer no país, em instituições de interesse público, hotéis ou nas carruagens de comboios. Logo nos primeiros meses edita um folheto ilustrado - *Portugal*[93] -, que é impresso pela Companhia Real e pela Administração dos Caminhos de Ferro do Estado com tiragens em francês, inglês e alemão. Data também deste ano o muito vulgarizado *Manual do Viajante em Portugal*[94] coordenado por L. de Mendonça e Costa, editado pela Tipografia dos

[90] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano X, nº 4, Julho de 1916.
[91] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano XI, nº 4, Agosto de 1917, p. 81.
[92] *Boletim Photographico*, Ano VII, nº 84 (?), p. 180.
[93] Reeditado em 1911 em Espanhol e distribuído para Espanha e América Latina
[94] L. de Mendonça e Costa, *Manual do Viajante em Portugal*. Lisboa: Typographia da Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1907. Com itinerários de viagens em todo o país e para Madrid, Paris, Vigo, Santiago de Compostela, Salamanca, Badajoz e Sevilha, quatro mapas a cores e cinco plantas. Tem um anúncio à Fotografia Biel. É reeditado várias vezes, sendo a última edição conhecida a 8º , já depois de 1941, o que comprova a validade deste "manual" bem como a importância da S.P.P. no panorama do

Caminhos de Ferro e «recomendado pela S.P.P.» Patrocina, ainda no primeiro ano, outros folhetos que são editados em várias línguas. Em 1907 faz com que várias agências de viagens exponham vistas de Portugal nos seus mostradores e que a Companhia de Orleans aumente o número das que expõe nas suas carruagens e na estação do Quai d'Orsay. Diz ainda em Julho daquele ano estar a preparar uma exposição de bilhetes postais e um concurso de fotografias[95] de vistas pitorescas do país, incitando claramente à criação de tipos característicos regionais. Aliás, as crónicas regulares do seu *Boletim*, designadas de «Portugal Pictoresco», e que tratam das várias cidades do país, das termas, das praias ou das paisagens regionais, são sempre ilustradas por imagens fotográficas e, a acompanhar alguns textos que tratam das indústrias regionais e típicas, são publicadas fotografias de costumes portugueses e de tipos regionais: mulheres e homens com trajes regionais e com os seus artefactos emblemáticos, retratando os artesãos de ofícios populares (a mulher com a leiteira, os paliteiros, os pastores, as varinas, os pescadores, etc.).

As edições de carácter turístico marcam, efectivamente, a actividade da S.P.P. Profusamente ilustrado ao longo de 83 páginas, *Portugal: seus múltiplos aspectos como paiz de excursões*[96], de 1908, mostra a vontade de promover o turismo e o excursionismo em Portugal. Em 1909, diz fornecer clichés para projecções em conferências[97] acerca dos monumentos e paisagens de Portugal ou para jornais e agências telegráficas, iniciando, assim, uma prática corrente nos anos seguintes e que o relatório da gerência relativo ao ano de 1933 ainda acusa. Logo em 1911 programa a edição de um guia intitulado *Voyages en Espagne et Portugal* e no ano seguinte faz editar a primeira edição de *Portugal: Clima, Paisagem, Estações Thermais, etc. Socied.*[98], com 39 páginas ilustradas com reproduções em fotogravuras de Pires Marinho. Em 1916 publica em edição bilíngue (Francês e Inglês) *Portugal: son*

---

turismo e cultura nacionais. As edições seguintes apresentam apenas pequenas alterações gráficas e dizem ser a obra concluído por Carlos d'Ornelas

[95] Não temos informação quanto à sua realização.

[96] S.P.P., *Portugal: seus múltiplos aspectos como paiz de excursões*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908 (publicação organizada sob a direcção da S.P.P.)

[97] Por exemplo, o representante da S.P.P. em BrunsWick, Carl Singelman, realiza na Alemanha conferências sobre Portugal com projecções cedidas pela Sociedade

[98] S.P.P., *Portugal: Clima, Paisagem, Estações Thermais, etc. Socied.* Lisboa: Propaganda de Portugal, 1912. (Tipografia Universal), inclui um mapa excursionista de Portugal com os principais trajectos assinalados a vermelho, com indicação de distâncias, locais de dormidas e animações culturais dos vários locais turísticos. É feita uma edição em 1915 em Espanhol.

climat, ses paysages, et sa vie; Climate, Landscapes, watering places, etc.[99], que, apesar das semelhanças com o título anterior, é bastante mais completo com as suas 180 ilustrações de todos os pontos de Portugal, sem qualquer identificação dos fotógrafos (à excepção de Santos Lima, de Braga, que se destingue pelo seu selo). Uma "colecção" surge também em 1916 com uma série de volumes que tratam individualmente de cada região, todos impressos na Tipografia da Gazeta dos Caminhos de Ferro, numa clara cooperação com as actividades da S.P.P. São títulos como *Evora e seus arredores: indicações geraes para uso dos viajantes* (1916), *Coimbra e seus arredores: indicações geraes para uso dos viajantes* (1917), *Na região do Ave: Vila do Conde, Póvoa de Varzim, Famalicão* (1917), *Na região do Mondego: Figueira da Foz e Arredores* (1917), *A região do Vouga: Aveiro, Agueda, S. Pedro do Sul, Vizeu* (1917) ou *No Alto Alentejo: Portalegre, Elvas, Castelo de Vide* (1918), onde a S.P.P. utiliza as suas fotografias que de todos os amadores e instituições vai recebendo. Tratemos em especial de um outro, em edição francesa e já de 1919 e impresso na Tipografia de Paulo Guedes e Saraiva: *La Ville du Porto et ses environs: Indications générales à l'usage des voyageurs*. São 101 páginas abundantemente ilustradas com 60 imagens, com pouca qualidade de reprodução, retratando ruas, praças, recantos e monumentos do Porto, bem como algumas vistas gerais, sem qualquer relação dos fotógrafos, mas onde se reconhecem três fotografias de Alvão, de que falaremos mais à frente.

Na verdade, as despesas da S.P.P. com fotografias e gravuras evoluem num crescendo que tem início em apenas 2$920, em 1906, que aumenta em 1908 para 14$810, sendo a cifra despendida em 1909 já perto dos 60$000 e em 1911 superior a 80$000.

A sua atenção pelo levantamento fotográfico das belezas nacionais, como vimos, manifesta-se desde cedo. E é com grande exaltação que, em 1908, noticia o aparecimento da obra de um estrangeiro - Frederico Wilhelm Feilchenfeld - sobre *As obras primas da arquitectura em Portugal*, que consubstancia um modelo daquilo que, no entender da S.P.P., os portugueses deveriam realizar. O primeiro tomo - dedicado à Torre de Belém e aos Jerónimos[100] - é uma publicação que «(...) consta de

[99] S.P.P., *Portugal: son climat, ses paysages, et as vir; Climate, Landscapes, watering places, etc.* Lisboa: Sociedade Propaganda de Portugal, 1916. Reeditado em 1929.

[100] 30 fotografias representando a Torre de Belém, porta lateral da Igreja de santa Maria, perfil da mesma, interior da igreja, abóbada central do coro, pilares, capela, sarcófagos de Camões e Vasco da

numerosas folhas de cartão com explendidas photographias em 18x24.»[101], que classifica como um verdadeiro «(...) monumento de execução em chapas photographicas a reproduzir outro monumento em Pedra.»[102]. Estava programada, de seguida, a edição de novos tomos dedicados ao Mosteiro da Batalha, Thomar, Mosteiro de Alcobaça, etc., para o que Feilchenfeld já tinha mais de 3000 fotografias.

E, ainda com o sentido de aplicar a fotografia aos fins de propaganda e de divulgação nacional, lembremos a ideia da S.P.P. de fazer reproduzir numa das faces das caixas de fósforo de luxo da Companhia dos Fósforos imagens de pontos pitorescos de Portugal (as zonas laterais, de fricção do fósforo, seriam azuis e brancas, da cor da bandeira nacional). O pedido é feito à Companhia dos Phosphoros em Abril de 1910 e em Setembro daquele ano já a S.P.P. noticia no seu boletim a aceitação por parte daquela instituição de tão patriótica empresa.

Mantendo a mesma preocupação, a S.P.P., em 1920, vem alertar para o aumento aplicado à taxa dos bilhetes postais, que se eleva a 3 centavos, chegando a solicitar a sua redução ao ministro do Comércio, por considerar que este aumento sobre o «excelente meio de propaganda»[103] que é o bilhete postal produzia um certo retraimento na sua utilização. Mostrava, deste modo, compreender a linguagem da fotografia e a sua utilidade, como se vê nas palavras de Alberto Bramão: «pela sua objectivação, completa a escrita no documentário definitivo da civilização actual.»[104].

A par das suas actividades próprias, a S.P.P. também promove a divulgação de obras de fotografia e de álbuns ilustrados. Assim, tem à venda na sua sede quer as fototipias avulsas de *A Arte e a Natureza em Portugal*[105] quer os oito volumes completos daquela obra realizada e editada pela Photographia Biel, entre 1902 e 1908. Tem à venda, também, o *Álbum do Porto*,[106] de Marques Abreu, editado entre 1912 e 1913, além de uma série de álbuns de Lisboa, Bussaco, Sintra, Porto, etc.

Nos anos 30, através d' *O Touring Português*, acompanha as actividades do G.P.F e comenta os Salões de Fotografia ou as iniciativas da sua subsecção de cinema

---

Gama, púlpito, túmulo de D. Manuel, entrada da sacristia, interior desta, coro alto, 15 vistas do claustro em diferentes aspectos, túmulo de Herculano e Refeitório.

[101] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano II nº 16, Outubro de 1908, p. 79.

[102] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano II nº 16, Outubro de 1908, p. 79.

[103] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano XIV, nº 1, Janeiro - Fevereiro de 1908, p. 16.

[104] *O Touring Português*, nº 3, Janeiro de 1937, p. 1

[105] Emílio Biel, *A Arte e a Natureza em Portugal*. Porto: Ed. Emílio Biel, 1902-1908. (8 vol.). Dir. de F. Brutt e Cunha Morais. Textos de Vieira Natividade, Ramalho Ortigão, Augusto Fuschini, entre outros.

[106] Marques Abreu, *Álbum do Porto*. Porto: Ed. Empresa Gráfica a Universal, s/d (c. 1912/1913).

e a própria S.P.P. chega mesmo a mandar realizar um pequeno filme reproduzindo os mapas e gráficos das grandes viagens, descobertas e expansão dos portugueses pelo mundo para uma sessão de cinema de homenagem aos marinheiros de uma esquadra inglesa, em 1935. Dá ainda notícia de uma ou outra exposição de fotografia, com destaque para a de Paul Wolff, na S.N.B.A., em Dezembro de 1936, em que apresenta «(...) cenas campestres, algumas de um bucolismo de delicada palêta, outras de agreste rusticidade; as altas cordilheiras, de escarpa bravia ou no macio manto das suas neves, o mar a espumar raivoso ou manso espelho a cintilar o sol; a gente moça na prática alegre sã dos desportos; cenas das ruas, de escolas, de hospitais, oficinas, laboratórios, etc. (...)», evidenciando um eclectismo estético nas temáticas abordadas. Mas a redacção destaca «(...) os estudos de núvens, que se não mostram compactas, mas sim dum relevo que não é de uso em trabalhos deste género; os efeitos de luz do «Voo das Gaivotas», do «Regresso ao Campo» e «A Caminho da Creche»»[107], denotando um gosto antigo, preso a uma estética pictorialista.

Desde a suspensão da primeira série do *Boletim* até ao seu reaparecimento nos anos 30, pouco ou nada sabemos da vida desta instituição. Mas a S.P.P. que, em 1933[108], ainda conserva 4265 associados, tem ainda fôlego para lançar um novo órgão informativo - *O Touring Português*[109]. Este título justifica-se pelo facto de a Propaganda de Portugal ser ao mesmo tempo o Touring Club de Portugal, a partir de 1934, e, como tal, desenvolver as actividades que competem aos órgãos do género. O seu papel em pleno Estado Novo é comprovado pela actividade que continua a desenvolver: constitui em 1936 uma nova secção - *Clube dos Cem À Hora* - dirigido ao automobilismo, obtém da Emissora Nacional o encargo de realizar naquela emissora uma palestra diária de propaganda turística e, em especial, conquista um lugar, a preencher por um delegado da S.P.P., no Conselho de Turismo, constituído pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros por decreto de 28 de Dezembro de 1935 (dec. nº 26162).

A S.P.P. vai prolongar a sua actividade por muitos mais anos, tendo Marcelo

---

[107] *O Touring Português*, nº 3, Janeiro de 1937, p. 7.

[108] A direcção da S.P.P. em 1933 tem a seguinte composição: Presidente - Conde de Penha Garcia (José Capelo Franco Frazão); Vice - presidentes - António Balbino Rego e Alberto Bramão; Tesoureiro - José Vieira Silva Guimarães.0

[109] *O Touring Português* . Órgão Oficial da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club de Portugal). Distribuição gratuita aos sócios. Redacção e Administração: Largo do Chiado, 12, 2º, Lisboa; Propriedade e Edição: S.P.P. Director Conde de Penha Garcia (presidente da S.P.P. - pelo menos desde 1933)

Caetano como seu presidente em 1956[110], mas a sua influência na sociedade portuguesa vai diminuindo. As suas funções são agora, desde 1933, assumidas por uma outra instituição - o Secretariado de Propaganda Nacional - com a qual encontramos inúmeras afinidades.

Na verdade, os pressupostos em que assenta o órgão de propaganda do Estado Novo têm muito que ver com os defendidos pela S.P.P.: a defesa e a propaganda de um país - o Portugal «(...) onde nasci humilde, mas contente, e onde quero morrer obscuro mas honrado.»[111].

Não cabe aqui a análise desta instituição, por já ter sido alvo de investigações especializadas e estar bastante documentada em literatura específica, mas importa, contudo, reter alguns aspectos da sua actividade, naquilo que directa ou indirectamente diz respeito à produção fotográfica e aos mecanismos que dela fazem uso.

Criado por decreto de lei de 25 de Setembro de 1933, o S.P.N., com a função de «integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a nação»[112], irá condicionar, de forma decisiva, sob a direcção de António Ferro, a produção cultural em Portugal. O Estado Novo, que se instalara no país erguendo como bandeira o ideal de um estado forte, de valores nacionalistas e de uma forte religiosidade cristã, encontra no S.P.N., vinculado à Presidência do Conselho, a par de todos os outros organismos oficiais que foi criando - PVDE/PIDE, Comissões de Censura, Federação Nacional para a Alegria do Trabalho, Acção Escolar Vanguarda, Mocidade Portuguesa, Legião Portuguesa, etc. - um auxiliar extremamente valioso e eficaz na sua missão. O S.P.N. tinha duas frentes de trabalho bem claras: uma interna, que buscava consolidar entre os portugueses o ideal comum do regime, para isso orientando a produção cultural no país; outra externa, que tratava de encontrar o apoio da opinião pública internacional, para o regime e para o espaço colonial, para o que se impunha uma complexa campanha de propaganda. São duas missões que fazem do S.P.N. um organismo extremamente politizado. A forma que o S.P.N. encontrou para realizar estas duas acções consubstrancia-se na promoção do espaço português, da sua dignificação e, por isso, a promoção e o desenvolvimento do Turismo constitui a sua

[110] Cf. António Sena, *Idem*, p. 280
[111] *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, Ano IV, nº 10, Outubro de 1910, p. 74 e 75 - «O nome da Pátria», texto de Alves Mendes.
[112] Preâmbulo do decreto lei nº 23054, de 25 de Setembro de 1933, citado de Heloisa Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil*. Coimbra: Minerva, 1994. Página 73.

direcção primeira.

Desde o início da Ditadura Militar que o Turismo vai sendo considerado como um instrumento valioso de equilíbrio financeiro e projecção externa e, por isso mesmo, irá fazer parte da administração do Estado Novo. Repare-se que, em 1936, as Juntas de Turismo passam a estar subordinadas ao poder local - Câmaras Municipais - , por sua vez, dependente do Ministério do Interior, enquanto que a Comissão de Propaganda do Turismo de Portugal no estrangeiro, bem como as Casas de Portugal, se encontram dependentes do Ministério dos Negócios Estrangeiros. E, em 1940, o Conselho Nacional de Turismo é transferido para o S.P.N., revelando quer a compreensão do seu potencial propagandista para o país, quer a necessidade da sua estetização, estilização e orientação de acordo com o programa base de «reaportuguesar Portugal»[113]. Esta nacionalização do turismo, e a sua assunção como fim prioritário do S.P.N., manifesta-se nas várias iniciativas de António Ferro como a participação em eventos e certames internacionais, na modernização da informação turística, com uma clara renovação das artes gráficas e divulgação de folhetos ilustrados, na promoção do património histórico e etnológico, que ficou patente, por exemplo, na Exposição Colonial do Porto e na Exposição do Mundo Português, na utilização do folclore ao serviço da animação turística (festivais, desfiles e cortejos históricos e folclóricos, ranchos folclóricos, grupo de bailado Gaio Verde, lançamento do programa de Pousadas, etc.) e no empolar dos valores típicos nacionais de cariz popular (o folclore, o artesanato, a hospitalidade, a culinária regional, etc.)[114].

Esta acção multifacetada do S.P.N., assumida na expressão feliz do seu dirigente - «Política do Espírito»[115] -, justificava-se pela ideia de Salazar de que «politicamente só existe o que o público sabe que existe» e de que «a aparência vale a realidade». Todas as actividades, conducentes à legitimação de um regime autoritário, enfrentam a já antiga questão da «identidade nacional», e, para isso, procura-se

[113] António Ferro, já aquando da sua passagem pela direcção da Ilustração Portuguesa, em 1922, «procurou "estilizar a raça", usando a imensa "matéria-prima para estilizações admiráveis", que via já "nas nossas danças populares", "nos nossos trajes regionais", "nos nossos costumes" - "tintas de sobra para um grande cartaz a pôr na Europa, no mundo.» (citado de Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal - o País, o Regime e as Artes*. Tese de Doutoramento, policopiada, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, página 494)

[114] Cf. Daniel de Melo, «Turismo», in Rosas, Fernando, e Brito, J. M. Brandão de *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

[115] Cf. Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal - o País, o Regime e as Artes*. Tese de Doutoramento, policopiada, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

mostrar, dar a ver, um país rural povoado por gentes de valor, que praticaram feitos memoráveis no passado, produtoras de uma cultura própria e independente, empunhando as palavras de ordem que podemos considerar como os noemas do Estado Novo: «Deus», «Pátria», «Autoridade», Família», «Trabalho».

António Ferro, entre os valores e uma estética tradicionais e as novas propostas do modernismo, a que estava ligado, sintetiza a superação daquele binómio no princípio «ser modernos sem deixar de ser portugueses».[116] O S.P.N. irá mostrar e realizar para o povo português, dentro daquele compromisso estético - moderno nacionalista ou moderno classicizante ou clássico moderno -, as principais realizações do regime em exposições, eventos culturais e publicações onde a fotografia cumpre um papel de relevo para a implantação de uma fotogenia do Estado Novo.

Já em 1921, António Ferro reconhecia que «Portugal não é um país gráfico. Portugal é um país sem pose. Furta-se constantemente à objectiva.» e que «Uma raça que não se deixa fotografar é uma raça que desconhece a sua fisionomia, que desconhece, portanto, a sua força»[117]. Impunha-se uma fotografia do país! Apesar de tudo, fotografa-se em Portugal e o que mais se regista são as paisagens, as gentes, os costumes que assumem a identidade portuguesa, num gosto naturalista e pictorialista que tem origem nos trabalhos de Emílio Biel, Marques Abreu e Alvão entre outros. A Sociedade Propaganda de Portugal estimulou este tipo de registo por todo país e em especial pelo norte, sempre considerado mais vernáculo e representativo da nossa identidade, mas a situação que Ferro retrata decorre da falta de visibilidade desse trabalho. As publicações ilustradas são limitadas e a qualidade das suas reproduções muito precária, panorama em que sobressai o projecto da *Ilustração Portuguesa* - II Série (1906-1924), que sob a direcção de Ferro (1922-1924), curiosamente, afasta quase por completo a ilustração. O *Noticias Ilustrado* (1928-1935) seria a primeira edição a apostar na qualidade gráfica das suas páginas e foi o responsável pela primeira aplicação dos modernos processos da rotogravura[118] em Portugal, além de

[116] Cf. Jorge Ramos do Ó, «SPN/SNI/SEIT», in Rosas, Fernando, e Brito, J. M. Brandão de *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.
[117] António Ferro, «O Elogio do Outono», in *Ilustração Portuguesa*, 15/12/1921.
[118] O *Notícias Ilustrado* gozou destas novas técnicas de reprodução através do seu fundador Leitão de Barros que, após um estágio de Artes Gráficas e de Fotografia, em Frankental, na Alemanha, introduz a tecnologia que iria provocar uma verdadeira revolução gráfica em Portugal. Leitão de Barros irá fundar a Neogravura, Lda., em Lisboa, em que utiliza o processo da rotogravura, onde serão impressos os álbuns *Portugal 1934* e *Portugal de 1940*.

ser responsável por uma série de artigos sobre fotógrafos nacionais[119]. Já em 1932[120], Ferro diz ser possível, apesar da actualidade portuguesa em nenhum campo ter lugar na imprensa estrangeira, um turista visitar-nos por oito dias e regressar ao seu país com as melhores impressões, pois Portugal dispõe já de estruturas, ainda que também de alguma *mise-en-scène*[121], para o satisfazer naquela estada. Mas nesse caminho que Portugal percorre, de melhoramento das infra-estruturas turísticas, não podemos negar o papel valioso desempenhado pela Sociedade Propaganda de Portugal, como vimos pelas suas actividades inscritas num vasto programa de desenvolvimento turístico e propagandístico.

A par das imensas actividades de fomento do turismo levadas a cabo pelo S.P.N. interessa-nos registar a intensa actividade editorial[122] mormente acompanhada de uma ilustração profusa. *Álbuns* de todas as dimensões e formatos, dedicados aos mais variados motivos e nas mais diversas circunstâncias, reproduzindo fotografias de múltiplos fotógrafos portugueses, pontuam as iniciativas de Ferro neste sentido. Como exemplo bastaria referir as edições de *Portugal 1934*[123] ou *Portugal 1940*[124]. Outro empreendimento de destaque foi sem dúvida o da publicação de *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, a partir de 1941, com o propósito de ser «(...) um lugar

[119] São vários os artigos de fotografia portuguesa: além daqueles que dizem respeito aos concursos de fotografia do jornal, sobre exposições de Horácio Novais, San Payo, sobre Francisco Santos, concursos de fotografia, Salazar Dinis, Silva Nogueira, Benoliel, Ferreira da Cunha, representações da fotografia portuguesa no estrangeiro, etc.

[120] António Ferro, «Vida», in *Diário de Notícias*, 7/05/1932.

[121] António Ferro refere-se, por «mise-en-scène» a um arranjo especial das condições que são oferecidas ao visitante em momentos pontuais e por isso diz «Não façamos dançar os camponeses do Minho, do Douro ou do Algarve para os oferecermos, como espectáculo, aos estrangeiros... Devemos fazê-los dançar, antes de mais nada, para seu prazer, para sua alegria...»

[122] Uma rápida consulta aos arquivos da Biblioteca Nacional ou do Palácio Foz permite tomar conhecimento de uma vasta bibliografia que aqui seria impossível enunciar.

[123] AAVV, *Portugal 1934*, Lisboa: S.P.N., 1934. (que é «o registo de algumas obras notáveis realizadas pela Ditadura Nacional») Álbum com fotografias de Alvão, A. Rasteiro, João Martins, Dinis Salgado, Ferreira da Cunha, Francisco Santos, Horácio Novais, J. Benoliel, Mário Novais, José Mesquita, Octávio Bobone, Salazar Dinis, Luís Teixeira, Major Aviador Pinheiro Correia, Raimundo Vaissier, Raul Reis, Serra Ribeiro, V. Rodrigues e de arquivos oficiais de vários serviços públicos. (as fotografias não são identificadas individualmente, mas as únicas que serão de Alvão são as de bairros sociais ou de construção de portos marítimos do norte do país ou uma vista do Porto).

[124] AAVV - dir. de Leitão de Barros, *Portugal 1940*, Lisboa: S.P.N. - Comissão Executiva dos Centenários, 1934. Álbum com imagens de todo país, da Viagem do Presidente às Colónias, da Exposição Internacional de Paris - participação portuguesa - em 1937, também na de Nova York, em 1939, e, por fim, também algumas da Exposição do Mundo Português; as imagens não são assinadas nem identificadas individualmente; identificação no final dos autores das fotografias apresentadas: «Fotografias de Alvão, A. Silva, A. Ferreira da Cunha, A. San Payo, Correia Mendes, Horário Novais, J. Benoliel, J. Carrasco, J. Lobo, Mário Novais, Nunes de Almeida, R. Vaissier e S. Nogueira. Direcção de J. Leitão de Barros. Composição, Impressão e Gravura da Neogravura, Limitada, Lisboa.» - No final do texto as traduções em Francês e Inglês dos pequenos textos de apresentação e das várias legendas às fotografias. S. / D.

onde possa evocar-se o que há de mais vivo e característico no País, e lhe imprime, por isso, fisionomia própria, expressão diferenciada»[125]. Foi na verdade um espaço privilegiado de propaganda das realizações do regime (o porto de Lisboa, a estrada marginal, o estádio nacional, o Instituto Superior Técnico, o I.N.E., a Igreja de Fátima, etc.) que contou com um arranjo gráfico de grande qualidade orientado por Bernardo Marques, além de uma ilustração fotográfica cuidada e abundante. Por isso, simultaneamente, constitui esta publicação um palco também de consagração dos fotógrafos do período, muita vez conotados com a política do Estado Novo: Alvão[126], Carlos Ribeiro, Casimiro dos Santos Vinagre, Dinis Salgado, Horácio Novais, José Augusto, Manfredo, Mário Novaes, Marques da Costa e Tom, Álvaro Pais Ramos, Bobone, Pe. Moreira das Neves, Eduardo Portugal, A. Rasteiro, António Parro, Bívar Salgado, Lacerda Nobre, Perestrelo, Beleza, Marques Abreu, Roger Kahn, António Passaporte, Raul Reis, entre outros[127].

Como a S.P.P., o S.P.N. tinha um programa às sextas-feiras à noite transmitido pela Emissora Nacional e que era elaborado pelos Serviços de Turismo desta instituição. Com a designação «Conheça a sua Terra» este programa difundia as belezas naturais, os monumentos, a etnografia e o folclore do país e promovia excursões na região de Lisboa e arredores.

São estes, entre outros, os mecanismos de que o Estado Novo, através do S.P.N., dispõe de molde a difundir o conhecimento das coisas nacionais entre portugueses e estrangeiros e a promover, em suma, a imagem oficial do país. A fotografia foi um dos instrumentos mais eficazes na construção dessa imagem e "logrou" com isso uma utilização intensa e de tal ineditismo que passou a fazer parte do quotidiano dos portugueses.

Mas o interesse do S.P.N./S.N.I. pela fotografia praticamente não ultrapassou o limiar de um instrumento para atingir um fim. E com isso, Portugal iria ter de deixar passar alguns anos mais até que a fotografia fosse considerada pelos portugueses como uma expressão artística. Só com a geração de fotógrafos dos anos 50, marginal à prática corrente, (Vítor Palla, Costa Martins, Fernando Lemos,...) é que a fotografia

[125] António Ferro no editorial de apresentação da nova revista oficial do S.P.N.
[126] A conotação de Alvão com o regime será alvo da nossa atenção mais à frente. E repare-se que as fotografias de *Alvão* publicadas na *Panorama* (58 pelo menos até 1946) são na maioria da Foto Alvão e não de Alvão...
[127] A maior parte destes fotógrafos carece de um estudo que permita entender de modo claro as suas relações com o regime do Estado Novo.

atinge uma maior maturidade, se liberta das lianas da estética pictorialista e é praticada com a liberdade e a compreensão necessárias para se esquivar aos ditames estéticos dos salões de fotografia e dos preceitos confusos veiculados pelas revistas da especialidade.

O S.P.N. nunca incluiu a fotografia nos seus salões de artes plásticas e só em 1961 é criado o primeiro prémio de reportagem fotográfica pelo S.N.I. O S.P.N., assim como a S.P.P., apenas utilizaram a fotografia como um meio para atingir os seus fins de propaganda, ainda que com intuitos diferentes, mas utilizando-a da mesma forma e recorrendo ao mesmo tipo de fotografia. Era uma fotografia que empolgava e exaltava as qualidades nacionais dentro do contexto rural do português pobre e humilde mas honrado e feliz na moldura exaltada do são bucolismo. Para isso revitalizou os tipos regionais, que vemos nas muitas fotografias do Boletim da S.P.P., como nas fotografias de Alvão, as mulheres da Maia, do Minho, como havia já feito Marques Abreu e outros. Ou que também são visíveis nos desenhos de Eduardo Malta para o S.P.N. que são publicados sob a forma de postais tão emblemáticos da propaganda do Estado Novo e divulgados pelo país e estrangeiro.

As iniciativas do S.P.N. que revelam um interesse pela fotografia em si são quase esporádicas e resumem-se a algumas exposições realizadas nas suas salas. Elmano da Cunha e Costa expõe, em Julho de 1938, 44 fotografias de Angola[128]; em 1939 expõe-se a panorâmica sobre «Portugal nas exposições de Nova York e S. Francisco»[129]; a exposição de Campos Coelho, também no S.P.N.[130] em 1941; a exposição de Cecil Beaton[131] em 1942; a exposição de José Van-Zeller Pereira Palha,

[128] São 44 fotografias escolhidos entre 7000 que realizou no Sul de Angola, e que resulta de uma encomenda da Comissão Nacional da Comemoração dos Dois Centenários e cujo interesse é claro para os objectivos de propaganda de acordo com os ideias de um império colonial. Estas fotografias são exaltadas na imprensa especializada (*Objectiva*, Ano II., nº 15, Agosto de 1938, p. 38 e *Foto Revista*, Ano I, nº 8 e neste nº tem E. da C. e Costa publicado um texto «Como eu trabalho em Africa») e confirmam um gosto pelas paisagens e gentes indígenas das colónias portuguesas que "graças" à actividade colonizadora de Portugal recebem a benção da igreja católica. São fotografias marcadas pelo documentarismo etnográfico.

[129] Cf. Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal - o País, o Regime e as Artes*. Tese de Doutoramento, policopiada, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.P. 543.

[130] comentada na *Objectiva*, Ano III, Janeiro de 1941, p. 5

[131] Realizadas aquando da sua passagem por Portugal, de que resultou um conjunto de imagens das individualidades de Estado Novo Nomeadamente a conhecida fotografia de Duarte Pacheco em que se encontra debruçado sobre uma mesa. A propósito da sua exposição M. de Jesus Garcia comenta na *Objectiva* (Janeiro de 1943, p. 129-30) «Gostámos da exposição, mas muito poucos amadores ou profissionais portugueses se aventurariam a apresentar aos nossos Júris, fotografias em que as paredes se escoam para a parte superior da prova, numa inclinação cheia de subjectivismo, mas bastante bizarra (....)»

em 1941[132] e novamente em 1944; Constantino Varela Cid, em 1944; a retrospectiva de «30 anos de fotografia San-Payo»[133], já em 1950, e cujo catálogo conta com um texto do Padre Moreira das Neves.

Os dois organismos que vimos anteriormente - S.P.P. e S.P.N. - definem o apoio institucional, ainda que indirecto, que a fotografia recebe, ao longo da primeira metade do século. Podemos aqui entender que o S.P.N., o órgão de propaganda do Estado Novo, não surge do nada, mas tem raízes numa cultura que também tinha visto nascer a S.P.P.; podemos compreender que a fotografia tantas vezes associada ao regime apenas pelos seus resultados estéticos, como muitos dos trabalhos de Alvão, manifesta antes uma grande comunhão com uma cultura dilatada de patriotismo e sentimentos nacionalistas que não têm origem no regime salazarista, mas que remontam ao século XIX, ao Romantismo que se manifestava num interesse pelo país, pela paisagem e pelos costumes. O ideal nacionalista, esse condicionante da estética portuguesa, da fotografia, mas também da pintura, escultura e arquitectura, se bem que fomentado pelo Estado Novo, tem origens mais remotas. Os princípios que regiam a S.P.P. são por si só a comprovação desse sentimento. Paralelamente, várias manifestações culturais e artísticas, movidas por um sentimento fervoroso, sucedem-se desde o dealbar do século afirmando a mesma vontade de exaltar as belezas nacionais. Seria negligente não atentar na intensa actividade levada a cabo pelo grupo de homens que se reconhece na designação de *A Águia* (1910-1925) e mais tarde de «Renascença Portuguesa» (1911) (que faz da revista *A Águia* o seu órgão dinamizador) - espaço de encontro de artistas e intelectuais portugueses, em especial do norte entre os quais se contam figuras tão emblemáticas quanto Teixeira de Pascoais, Jaime Cortesão, Fernando Pessoa, Leonardo Coimbra, António Carneiro, Afonso Lopes Vieira, António Correia de Oliveira ou Trindade Coelho, entre outros.

A Águia, surgida com o advento da república, manifesta ao longo das suas páginas o desejo de fazer renascer Portugal e espelha nos seus textos um sentimento que provém do mais genuíno do nosso país. Os vários autores cantam as terras do interior, as gentes que trabalham, os homens «(...) rudes - os de boa fé -, os campónios que se levantam à hora do Sol, conversam a natureza à puridade, crêem nos agoiros, lêem o futuro nas superstições, são por vezes o prenúncio do génio latente nos ditos,

[132] *Objectiva*, Ano III, nº 31, Janeiro de 1942, p. 143

nas suas descobertas - até na perseverança da rotina - trabalham, cantam, vivem, são felizes e não embargam a felicidade dos outros.»[134]. Clamam por um país de vida rural, defendem a paisagem e a natureza, contra o *Futurismo* da Itália, pois «(...) a vida, a única matéria-prima da beleza, não está nos motores, nos aeroplanos ou na luz eléctrica. (...) a poesia (...) conserva-se (...) onde pousam as árvores cantando e onde bate o luar e a luz do sol...».[135]

Outros, como António Sérgio, apostam tudo na característica fundamental do espírito contemporâneo - «(...) o mobilismo, o avanço, a tendência para diante, o desejo da acção e da vida ascensional.»[136]. Em 1921, António Sérgio e Raul Proença fundavam a Seara Nova, como grupo dissidente da Renascença Portuguesa e assente num pensamento crítico e racionalista que se afastava do romantismo de Pascoais. Já para Fernando Pessoa o *saudosismo* que o anima não possuía o mesmo significado que para Pascoais e acaba por sair do grupo para, em 1915, com Sá Carneiro, dar início ao *Orfeu*. Mas não será esta a tónica dominante da cultura portuguesa por enquanto.

Já muito antes de qualquer ideia de Estado Novo, Pascoais falava de uma «(...) feição patriótica do nosso cristianismo (...)» que engloba «(..) o culto da Família e o da Pátria. A imagem da Família e a imagem divina da Pátria podem subir ao altar dos nossos Templos.»[137] e criava, assim, um outro Portugal, de «(...) Portugueses [que] não queriam ser quem ele queria.»[138], uma *Raça* e uma *Pátria* que não existiam e uma felicidade que não foi vivida. Mas sempre *em nome de Portugal* ! E dizia impor-se uma «(...) República (ou qualquer outra forma de governo) que frutifique em pleno século XX e mergulhe as raízes até ao fundo heróico do Passado, de forma que ela seja o íntimo e secular sentir da Raça organizado em leis modernas. (...) o Chefe de Estado seria eleito por bastantes anos e por todos os representantes dos Municípios (...). O político deve ser, de algum modo, um "enviado", um eleito da Raça, não pelo processo de sufrágio conhecido, mas por aquele íntimo processo biológico histórico que, em certos momentos de um Povo, encarna e condensa, num ou em alguns

---

[133] São apresentados 145 trabalhos, dos quais 14 são bromóleos.
[134] Villa-Moura, «Palavras antipáticas - Quarto estado: o estado do artista», in *A Águia*, nº 1, 2ª série, 1 de Janeiro de 1912.
[135] Teixeira de Pascoais, «A Era Lusíada», in *A Águia*, nº 28, 2ª série, Abril de 1914.
[136] António Sérgio, «Epístolas aos saudosistas», in *A Águia*, nº 22, 2ª série, Outubro de 1913.
[137] Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993, p. 41.
[138] Prefácio de Miguel Esteves Cardoso ao texto de Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

indivíduos, as suas inspirações que, dessa maneira, se realizam e engrandecem ou ganham mesmo novas modalidades superiores.»[139].

A preocupação geral é redescobrir Portugal, a todo o custo, os fotógrafos com a Fotografia, os pintores com a Pintura, os arquitectos com a Arquitectura (lembremos o trabalho de Raul Lino para definir as características da *casa portuguesa*), e os escritores com a Literatura. É neste enquadramento que em 1924 se dá a publicação do *Guia de Portugal*, a partir da ideia de Raul Proença (1884-1941) e editado pela Biblioteca Nacional. São vários volumes que fazem uma *fotografia* de todo o país, lembrando as especificidades da geografia portuguesa, as tipologias regionais, os hábitos, os costumes e, acima de tudo, as paisagens.

Referimo-nos atrás a uma Liga de Educação Estética que se fazia representar entre o Júri da Exposição Nacional de Photographia de 1910. Foi criada numa reunião em 1909, na Sociedade de Geografia de Lisboa, resultante de uma circular convocatória assinada por figuras bem ilustres da cena cultural portuguesa - Afonso Lopes Vieira, Alfredo Cunha, António Arroio, António Correia de Oliveira, Arnaldo Fonseca, Carlos Malheiro Dias, Columbano Bordalo Pinheiro, João Barreira, José de Figueiredo, José Malhoa, José Veloso Salgado, Júlio Dantas, Raul Lino e Consiglieri Pedroso. Postulava que «A educação esthetica entre nós deverá basear-se principalmente na nacionalização dos motivos, ou tem o risco de cair em controvérsias segundo a forma por que a compreendam cada um dos seus propagadores»[140].

De um modo ou de outro, todos pugnam pela valorização do espírito português, uma revivificação da nacionalidade a partir dos seus aspectos mais genuínos.

A unir os variados regimes políticos que vigoraram desde o início do século em Portugal está de facto o elemento cultural, congregador das múltiplas facções, um sentimento nacional e nacionalizante, a preocupação em revalorizar as tradições e as «genuínas» manifestações do ser português. As várias formas de expressão artística ou as demais expressões do indivíduo são a sua comprovação. As instituições privadas e estatais têm objectivos similares, um escopo único.

Através desta análise, podemos entender que a estética pictorialista se encontra extremamente enraizada na cultura fotográfica portuguesa, ao longo de 40

[139] Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.p, 43-49.

anos, correspondendo ao que de melhor se adapta à mentalidade e cultura nacionais - românticas, melancólicas e saudosistas. Na Fotografia, o caso de Alvão não é único, existem outros fotógrafos pictorialistas, outros até que nunca chegam a praticar outro tipo de fotografia, prolongando a sua prática pictorialista até aos anos 60 e 70 (como se vê, por exemplo, na revista *A Gazeta das Aldeias*). Recorde-se também o caso da *Ilustração Transmontana*,[141] do Porto, de 1908 a 1910 que, ao contrário da *Ilustração Portuguesa*, segue a Escola «verista / pictorialista» de Alvão e Biel e onde encontramos trabalhos de grande qualidade de Carlos Pereira Cardoso, João Pinto Ribeiro, António Augusto Correia e Marques Abreu, entre outros.

O pictorialismo afirma-se e impõe-se na ilustração do país, nos guias turísticos e monografias regionais. Aí, a estética pictorialista permanece enquanto vive o espírito que lhe deu origem e alma, muito para além das questões técnicas e da procura do estatuto artístico da fotografia: o espírito romântico típico de oitocentos e que teve como principais manifestações na Europa ocidental um olhar demorado sobre o passado, um olhar temeroso e simultaneamente sensível e poético sobre a natureza: duas tendências que em conjunto fizeram que cada povo olhasse para o seu passado, a sua história, e também para o espaço físico onde vivem todos essa mesma história - o território nacional. Em conclusão, constatamos um sentimento pátrio exacerbado que teve como consequência a unificação da Alemanha e da Itália. Também em Portugal se pretende consolidar uma unificação: a dos territórios ultramarinos, parte da alma da nação portuguesa, àqueles continentais. Portugal não ultrapassa este estado nostálgico que vem já desde o século XIX e que se prolonga pelo século XX dentro, pois como concluía Pessoa, em 1912, ainda que a propósito da poesia, «(...) o Romantismo é não já uma *época* mas o princípio de uma *época*; não é a nova Renascença, mas o movimento percursor dessa Renascença nova.»[142] um sentimento que tantas vezes limitou a escolha de novas opções estéticas, socio-culturais e até políticas e que fechou Portugal em si mesmo.

A mesma tendência verifica-se também no campo das artes plásticas em que se assiste à manutenção de um gosto e ao compromisso clássico-moderno patente nos

---

[140] *Boletim Photographico*, nº 111, Março de 1910

[141] *Ilustração Transmontana - Archivo Pittoresco Litterario e Scientifico das Terras Transmontanas.* Porto, 1908-1910. Director: Joaquim Leitão; Empreza: Antonio Augusto Corrêa, Antonio Terrio, Joaquim da Costa Carregal;

[142] Fernando Pessoa, «A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico», in *A Águia*, nº 11, 2ª série, Novembro de 1912.

prémios do S.P.N. / S.N.I. (em 1944 o prémio Columbano é atribuído a uma natureza morta de Júlio Santos nas exposições da S.N.B.A., e em toda uma produção em que os «(....) artistas continuaram presos à descrição que um renovado interesse pelo pitoresco alimentava sem cessar.»[143].

Só muito tarde e timidamente é que novas tendências rompem com o domínio do pictorialismo, fruto de um amadurecimento da fotografia que alcança um estatuto autónomo, sem reivindicar equivalência às artes tradicionais.

Para entender essa lenta transição de gosto, importa que se distingam os géneros fotográficos. O pictorialismo é, por natureza, uma corrente artística e é de Fotografia com esse estatuto que estamos a falar. Outros géneros vimos emergir desde a sua invenção, mas um em especial desponta nos finais do século passado e ao longo das primeiras décadas do actual revela-se como um dos mais poderosos desde sempre: falamos da foto reportagem ou fotografia de imprensa. Entre nós, este género nasce com a *Ilustração Portuguesa* e com o repórter Joshua Benoliel. Essencialmente documentário, embora dotado de grande poder pela perspicácia e atenção exigidos aos seus operadores, a fotografia de reportagem produz resultados totalmente distintos dos da fotografia artística. A sua difusão, cobrindo todas as áreas da sociedade, da cultura, da política, irá condicionar o entendimento da fotografia por um público em geral, mas também, paulatinamente, por aqueles designados de fotógrafos de arte.

Outro factor condicionante da transição do gosto terá sido à profusão de concursos organizados pela imprensa em geral, de que se destacam os do *Século* (1936 e 1938) do *Diário de Notícias* (a partir de 1928)[144] ou da *Ilustração* (a partir de 1932)[145]. Outros certames são promovidos por casas fotográficas, grupo em que tomam relevo os Salões Kodak[146] pela sua frequência (a partir de 1929), mas também

---

[143] Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal - o País, o Regime e as Artes*. Tese de Doutoramento, policopiada, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.P. 540.

[144] Alguns são de desporto apenas, outros são sobre tipos populares - 1928, organizados com a colaboração da Kodak, Lda., onde concorrem fotógrafos conhecidos como Silva Nogueira, Marques Abreu; outros ainda não têm temáticas e são vocacionados para a fotografia artística, ou com a indicação de fazer a cobertura de eventos sociais e culturais (por exemplo: as Festas da Cidade de 1934)

[145] A partir de 1932 realiza concursos para amadores, que tem a duração de um ano, pois os amadores enviam as provas e em todos os meses as revista publica os seus trabalhos, mas só no fim do ano é que são classificados; inicialmente pretendia-se que fossem só aceites provas de flagrantes de momentos, depois já se aceita outros tipos, embora estas só concorram aos prémios da «sorte»

[146] São realizados a partir de 1929 e organizados pela Kodak, Lda. De Lisboa para todos os amadores fotográficos de Portugal continental e Insular. As temáticas eram livres, os anúncios diziam que qualquer situação poderia resultar numa boa fotografia, que não era necessário ser perito para

de outras firmas, e que na generalidade não comportam custos de inscrição como acontece com os salões do G.P.F.. Estas actividades fazem com que a fotografia desça dos pedestais em que as agremiações fotográficas, de composição elitista - os seus quadros são compostos por professores, médicos, elementos da aristocracia[147] - a retinham e entusiasme uma plêiade de amadores mais alargada e descomprometida com qualquer estética. A democratização da fotografia, quer em termos de visibilidade, quer a nível da sua criação, possibilitada pelos desenvolvimentos da Kodak (recorde-se o slogan *carregue no botão, nós fazemos o resto!*), viria necessariamente alterar, ainda que lentamente, a estética a que estávamos habituados.

No campo da fotografia artística, foram poucos os casos de tentativa de introdução das propostas formais de vanguarda: Amadeu de Souza-Cardoso (1887-1918) faz algumas fotografias entre 1915 e 1917 em que utiliza sobreposições sob clara influência do fotodinamismo de Bragaglia[148]; Mário Novais nos anos 20 realiza algumas fotografias simultaneístas regressando depois à fotografia "clássica"; San-Payo elabora um texto sobre a fotografia e o futurismo, sem consequências; Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt publicam em Janeiro de 1930, na *Presença*, nº 24, «Fotografias de composições vivas»; na Exposição dos Independentes de Maio de 1930, três fotógrafos expõem pela primeira vez ao lado das artes plásticas - Mário Novais com 15 provas e Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt com apenas uma; na imprensa, só o *Notícias Ilustrado* e o *Século Ilustrado* "patrocinam" a nova estética (recorde-se que é Leitão de Barros o director das duas publicações). Resumindo, pode-se dizer que o modernismo na fotografia portuguesa foi quase inexistente, os poucos casos que tentaram romper com o tradicionalismo foram abafados e as poucas experiências que nos chegam parecem-nos manifestar-se a nível de jogos de luz e enquadramentos que promovem uma

---

participar e que a técnica não influía na classificação. Não havia limite de trabalhos e havia prémios pecuniários de grande valor. Em consequência estas condições promoviam uma grande adesão.

[147] Diz-se na *Arte Fotográfica*, Ano IV, nº 58-60, Abril de 1931, p. 782, a propósito da pouca afluência de expositores à Exposição Nacional de Fotografia, organizada por aquela entidade, na consequência de mal entendidos: «Felizmente o restante da nossa previsão foi igualmente certo, porque a qualidade dos trabalhos expostos supriu maravilhosamente bem o número, e disso deu excelente testemunho a própria grande Imprensa nas lisonjeiras críticas feitas tanto ao conjunto da exposição como aos progressos realizados entre nós em Fotografia por uma *elite* de amadores e profissionais que por novos processos e com novos materiais produziram trabalhos artísticos de grande apreço (...)». Em Espanha sucedia o mesmo, repare-se que a Sociedade Fotográfica de Madrid, nascida em 1902 e convertida em 1907 na Real Sociedade Fotográfica de Madrid, contava, entre os seus primeiros 140 sócios, 20 com títulos nobiliárquicos e os restantes pertenciam à elite política, militar e financeira de Madrid.

[148] António Sena, *Idem*, p. 225

reutilização estética de visões quotidianas e banais para alusões críticas.[149]

O tímido destronar da fotografia pictorialista não corresponde a uma postura estética consciente, mas sim a uma influência formal daquilo que se pratica no estrangeiro. Os teóricos portugueses, como vimos, não compreenderam as alterações profundas que se fizeram sentir com o eclodir das vanguardas fotográficas.

Em última análise poderíamos com este estudo entender de outro ângulo a implantação de um regime ditatorial e de características fascistas num período em que uma primeira república conflituosa e marcada por tumultos vários não conseguiu pacificar a opinião pública em geral nem dar ao país aquilo que ele tanto procurava, depois de se ter imposto a uma monarquia também ela marcada por conflitos, calúnias, usurpações de poder, banhos de sangue. O Estado Novo apresenta-se com um programa bem arquitectado e algo maquiavélico através do qual se pretendia restaurar a tão desejada ordem, tão indispensável a um país que se diz de «brandos costumes», e numa toada ordeira embalar, «A bem da Nação!», todo um povo ao longo de 40 anos de dormência mais ou menos consentida.

A produção fotográfica de Alvão, de que falaremos à frente, consubstancia a permanência do sentimento nacionalista que se vive em Portugal ao longo deste período. As suas fotografias surgem-nos, assim, como um caso exemplar e singular, mais ou menos espontâneo, mas fruto indefectível de um dado contexto, de cristalização dos ideais estéticos e respectivos pressupostos que temos vindo a referir.

[149] António Sena, *Idem*

III PARTE

O caso exemplar da fotografia artística de Domingos Alvão

CAPITULO I - Os primeiros trabalhos: Domingos Alvão e a definição de um estilo

Domingos Alvão, na qualidade de fotógrafo artista, distinto do operador responsável pela Fotografia Alvão, produziu um vasto núcleo de fotografias cujo único objectivo é o da criação artística, imbuído do espírito e cultura que, então, se vive no país. O tipo de fotografias a que nos reportamos são realizadas por Alvão desde o início do século até à altura em que cessa a sua actividade enquanto fotógrafo (1937). Trata-se de um vasto conjunto de fotografias de paisagens do meio rural, onde encontramos os protagonistas deste cenário no exercício das suas lides e actividades diárias: os homens, auxiliados pela poderosa força dos animais, lavram os campos que preparam para um novo ciclo da natureza; as mulheres, lavadeiras, branqueiam as roupas nas águas calmas e delicadas dos ribeiros que banham as terras e que espelham os seus rostos também de feições delicadas. Outras são fotografias de tipos populares, mostrando camponesas com os seus trajes típicos e domingueiros: as minhotas de lenços de cores vivas na cabeça, o ouro dos brincos e colares brilhando à luz do sol, corpetes e saias, não esquecendo as tradicionais socas. As camponesas são ainda retratadas na ceifa do milho, carregando braçadas de feno, nos trabalhos da eira, rodando o fuso para fiar o linho ou nas vindimas. Outras imagens, ainda, captam momentos de repouso e de laser neste mundo rural que tanto atraía Alvão.

Todavia, a pedra de toque de todo este conjunto de fotografias, mais do que o objecto fotografado – invariavelmente constituído por cenas do mundo rural – passa, precisamente, pela postura de Alvão no momento da sua realização. Alvão compõe cuidadosamente as cenas antes de as registar, selecciona os seus "modelos" e coloca-os em poses delicadas, escolhe o ângulo preciso e finalmente aguarda por uma luz que envolva adequadamente toda a sua composição. Como resultado, temos imagens idílicas de camponeses, especialmente de jovens raparigas do campo, cujos rostos evitam timidamente as objectivas, os seus olhares são delicados, os contornos dos seus corpos são assinalados por uma iluminação suave que inspira por vezes uma sensualidade recatada. Como se lê na homenagem que lhe faz a *Revista Turismo,* «(...) as suas obras, quer as de paisagem quer as de retrato, distinguiam-se ora pela primorosa distribuição de luz e gradação das sombras, pelos delicados e hábeis efeitos

luminosos, ora pelo vigor expressivo e justo movimento das figuras, sempre correctas e sóbrias de atitudes.»[1].

Estamos perante um estilo de fotografia que continua o jeito e algumas das preocupações da denominada fotografia naturalista, em que Alvão se terá iniciado na sua passagem pelo estúdio da Fotografia Biel. No entanto, agora enriquece essa *fórmula* e, mais consciente das possibilidades da arte fotográfica, desenvolve uma expressão já muito distanciada dos quadros de Biel. Alvão incrementa um novo género fotográfico marcado por uma componente simbolista de que resulta uma fotografia mais rica, mais indiciária e promovendo também uma leitura mais profunda. É com estas fotografias que supera a tradicional fotografia naturalista experimentando a nova tendência que se designou de Pictorialismo.

Consideramos como primeiros trabalhos aqueles que Alvão realizou desde cerca de 1900 até à década de 20, por, ao longo, destes vintes anos, ter desenvolvido um estilo próprio que foi reconhecido em Portugal e no estrangeiro.

Com pouco mais de trinta anos[2], Alvão realizou algumas das fotografias que marcariam a sua forma de fotografar, o seu estilo, as suas preocupações em relação à fotografia artística.

Nascido na freguesia de Cedofeita às dez horas da noite de 14 de Setembro de 1869[3], filho primogénito e legítimo de Francisco Júlio Alvão, barbeiro ou funcionário das finanças ou ainda gerente de uma fábrica de tabaco[4], natural da Freguesia de Vila Real, e de Corinta de Jesus Alvão, natural da freguesia de Santo Ildefonso, doméstica, Domingos Alvão é baptizado na Igreja Paroquial de S. Martinho de Cedofeita da cidade e Diocese do Porto ainda sem completar um mês de vida.[5] Setenta e sete anos

[1] *Revista Turismo - Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*, Ano VI, nº 46, Março Abril de 1942

[2] Datam de 1900 as primeiras fotografias realizadas por Alvão.

[3] Em grande parte dos estudos e artigos redigidos sobre Alvão é referido o ano de 1872 como o do seu nascimento, todavia comprova-se o seu nascimento em 1869 quer em variadas notícias publicadas aquando da sua morte, que referem falecer com 77 anos e ter nascido naquele ano, quer através da sua certidão de nascimento. Curioso é neste documento não serem referidos os nomes «Espírito Santo», que também não pertencem aos seus pais. Já na Certidão de Óbito é referido o falecido como «Domingos Alvão ou Domingos Espírito Santo Alvão».

[4] Paulo Baptista, in *A Casa Biel e as suas edições fotográficas.* Dissertação de Mestrado em História da Arte (Universidade Nova de Lisboa), 1994 - diz que é filho de um funcionário das finanças; a Certidão de Nascimento de D. Alvão diz que o pai era barbeiro; por seu turno, a filha de D. Alvão, Maria Virgínia, tem a ideia de seu avô ser gerente de uma fábrica de tabaco, atribuindo aos seus ascendentes uma origem por si denominada de "distinta", o que teria proporcionado ao seu pai, Alvão, a possibilidade de iniciar a sua vida profissional tardiamente.

[5] A Certidão de Nascimento atribui a avoenga paterna de Alvão a António Bernardo Alvão e Maria Delfina Jesus Alvão e a avoenga materna a Joaquim José Ferreira e Alexandra referindo, ainda, como seus padrinhos de baptismo o Comendador Domingos José Barros de Faria, capitalista e morador na

mais tarde, após uma vivência intensa e de grande produção criativa que acompanhou os regimes da Monarquia, da República e do Estado Novo, Domingos Alvão vem a falecer «Às cinco horas e trinta minutos do dia vinte do mês de Novembro do ano de mil novecentos e quarenta e seis», de cancro pulmonar, na sua residência sita na Freguesia de Águas Santas do Concelho do Porto[6], onde vivia com as filhas e já viúvo de Virgínia de Jesus Ribeiro havia três anos.[7]

Curiosamente, aquele que foi o fotógrafo mais conceituado da cidade do Porto no seu tempo é referido na sua certidão de óbito, no que diz respeito à profissão, simplesmente como «proprietário». Já nos jornais portugueses de maior tiragem, do Porto ou de Lisboa, no dia 21 de Novembro de 1946, se anunciava o decesso do grande mestre da fotografia - Domingos Alvão - tecendo-lhe rasgados elogios, como se pode ler n'«O Primeiro de Janeiro» desse dia o qual faz referência à sua «...actividade artística [que] foi quase inteiramente votada ao amoroso interesse de intensificar uma bem orientada publicidade das belezas dos nossos monumentos e dos encantos da nossa paisagem...»[8].

Domingos Alvão era o mais velho de três irmãos: João, que veio a trabalhar na Fotografia Alvão, e Artur, um alto funcionário da Administração da Santa Casa da Misericórdia, cronista do Jornal de Notícias do Porto e, segundo a sua sobrinha, Maria Virgínia Alvão, filha de Domingos, um homem muito culto, «até mais que o meu pai»[9]. Com Artur que era um homem ligado às «letras», como de resto o seu filho, Alvão mantinha uma relação estreita encontrando-se amiúde para discutir literatura e questões de cultura.

Da primeira mulher, Isaura Alvão, uma brasileira com quem casou talvez ainda em finais do século, teve Alvão uma filha, Lícia Isaura Pontes[10], de quem veio a ter dois netos. Já divorciado, mais tarde, num dos seus costumados passeios pelo norte, virá a conhecer a sua segunda mulher, Virgínia de Jesus Ribeiro, oriunda da

---

Rua dos Bragas que o poderá ter auxiliado no início da sua carreira, e António Lopes de Faria Júnior que faz a vez de «o deadema de Nossa Senhora».

[6] A notícia da sua morte é propagada na maior parte dos jornais do norte e de âmbito nacional e aí se verifica que indiferentemente se localiza a sua residência na Areosa - estrada exterior da Circunvalação - ou em Ermezinde. Os restos mortais de Alvão foram trasladados para o cemitério da Lapa, na cidade do Porto, onde hoje se encontram, nas catacumbas, em sepultura perpétua, tendo-se realizado o funeral dia 21 de Novembro.

[7] Alvão residia com as duas filhas mais novas, fruto do seu segundo casamento, e que se encontravam ainda solteiras. A mais velha, filha da primeira esposa e já viúva, residia na R. do Bonjardim.

[8] *O Primeiro de Janeiro*, 21/11/1946, p. 6

[9] Conforme entrevista realizada em 4 de Fevereiro de 1999

[10] Recebeu de seu marido os nomes Dias Almeida.

Freguesia de Fridão, concelho de Amarante. Era uma camponesa cuja imagem Alvão terá utilizado nas fotografias de paisagem daquela região[11]. Viriam a nascer deste segundo casamento duas filhas, Corinta Irene, a mais velha, e Maria Virgínia de Jesus Ribeiro, que ainda muito nos auxilia a recordar a vida de seu pai. Logo que casados vão viver para a Areosa, na rua de Circunvalação, onde tinham casa: em noites de luar iam conversar para a rua, no passeio, para onde levavam cadeiras e ali, recorda Maria Virgínia, Domingos Alvão falava muito com as filhas, das artes e de cultura. Estamos perante uma pessoa «muito caseira» e «terna», «muito dócil», embora sério, um homem «compreensivo» e que «não levantava a voz»[12]. Era, de facto, uma família tradicional, em que o lugar das «meninas era em casa» pelo que nenhuma das filhas desenvolveu os seus estudos, só saindo do lar paterno muito tarde. Maria Virgínia não chegou a casar e apesar da vontade de estudar medicina só prosseguiu os seus estudos com mais de 30 anos e só recentemente, há pouco mais de quinze, depois da sua irmã Irene, com quem vivia, ter falecido, concretizou o seu gosto de ajudar num hospital, trabalhando ainda hoje, como voluntária, no Hospital de Santo António, no Porto. Nenhuma das filhas fez trabalhos de fotografia, embora por vezes figurassem para o seu pai, como sucedeu com Maria Virgínia, a qual chegou a fazer algumas esculturas que Alvão expôs e vendeu no seu estúdio. A mentalidade de Alvão, porém não permitiu que explorasse as suas capacidades artísticas.

De Verão, passavam habitualmente uma temporada em Matosinhos num Hotel na R. Brito Capelo, pois o médico receitava a praia para D. Virgínia, e também por prescrição médica, por causa de D. Irene que tinha problemas de saúde, acabavam por passar outro tempo na Serra.

Na família de Alvão destaca-se ainda a figura de Neves Pascaux - grande empresário de cinema do Porto[13] - casado com uma das filhas de Artur Alvão, sendo os seus descendentes, ainda hoje, proprietários de algumas salas de projecção naquela cidade.

[11] De acordo com testemunho de D. Virgínia.

[12] De acordo com depoimento de Maria Virgínia; Por outro lado, outro descendente, o Sr. Eng. Manuel Alvão Serra, neto de Artur Alvão, diz ter a ideia de Alvão ser uma pessoa muito austera, ao mesmo tempo que tinha características de um «bon vivant»...

[13] Com quem Alvão poderá ter estabelecido relações de trabalho. Tomámos conhecimento – através da Dr.ª Emília Tavares (que desenvolveu recentemente investigações na área da História da Fotografia portuguesa) - da existência de uma fotografia de cena de um filme português dos anos 30 assinada por Alvão e que recentemente se encontrava em um alfarrabista parisiense. Trata-se de uma única pista de eventuais ligações de Alvão ao cinema que não pudemos ainda confirmar.

Analisando a obra de Alvão verificamos que, de algum modo, ela reflecte o contexto cultural e artístico nacional. E melhor ainda compreendemos essa ressonância à medida que nos aproximamos do seu autor enquanto indivíduo social. Alvão sempre estimulou os contactos e relações com os indivíduos mais destacados da cultura portuguesa e em especial da capital do norte. D. Maria Virgínia recorda que era frequente encontrar o pai no escritório da Fotografia Alvão rodeado de artistas e intelectuais em verdadeiras tertúlias de discussão tão comuns naquele tempo. Graças aos testemunhos da filha, mas também à informação que buscámos na imprensa da época, podemos identificar uma larga panóplia de intelectuais que privaram com Alvão. As colaborações com trabalhos fotográficos em estudos de história de arte de Carlos de Passos ou de Aarão de Lacerda, no final da década de 20, corroboram uma já sólida amizade. Carlos de Passos tece-lhe generosos encómios nos quais o considera o responsável por uma nova forma de encarar a arte fotográfica «por efeito do seu vincado temperamento artístico».[14] Também Pascoais, o autor da «Arte de Ser Português», terá composto um poema sobre a sua obra[15]. Com Trindade Coelho, António Correia de Oliveira, entre outros, é conhecida uma relação epistolar[16] de reconhecimento mútuo e em que é patente uma profunda admiração pelas «cenas» de paisagem de Alvão. Trindade Coelho, o autor de «Os meus amores», escrevia «....está v. no sulco nacionalista...como português que encontra outro português no culto dos mesmos motivos emocionais (paisagem, costumes, tipos de luz) [...] aqui lhe deixo a minha admiração e a minha gratidão de português e artista […]»[17] , e sobre as fotografias de Alvão, a quem se dirigia como «o eminente fotógrafo», dizia «O Estado, se fosse o que deveria ser, é que tinha a obrigação de mandar distribuir pelas legações e embaixadas de Portugal um certo número de fotografias de Alvão. Eu não olho para estes postais e para estas fotografias que trouxe sem chorar como um menino!....»[18]. Um futuro *Estado* viria a compreender a importância do seu trabalho! E, mais tarde, Trindade Coelho, afastado da pátria, irá escrever «Cá fora é que nós

[14] *Revista Turismo,* Março - Abril 1942. Alvão chega a retratá-lo numa fotografia que é publicada algumas vezes, como na revista *Renascença*, de 15 de Abril de 1941.
[15] Conforme afirma Joaquim Vieira no artigo «O fotógrafo Alvão e as suas Pupilas», *Colóquio Artes*, nº 51, Dezembro de 1981, com base num depoimento de uma das filhas de Alvão.
[16] A relação epistolar de e com Alvão é, apesar de tudo, ainda muito desconhecida, já que não há correspondência no espólio e a família diz não possuir quaisquer cartas; em alguns artigos de jornais fala-se em cartas de Trindade Coelho, Correia de Oliveira e Pascoais; curiosamente a D. Maria Virgínia diz que o pai não se correspondia com ninguém (!)
[17] Citado em *Revista Turismo*, Março - Abril 1942.
[18] Excertos de cartas e textos de Trindade Coelho citadas no *Jornal de Notícias*, de 7/6/1981.

sentimos quanto Alvão é Português de lei.»[19]. Também o pintor Veloso Salgado lhe presta homenagem em 1942 afirmando que «(...) as suas fotografias eram verdadeiros quadros e nem melhor nem tão bem outrem as realizara.»[20]. Poderíamos ainda falar no poeta e amador fotográfico Afonso Lopes Vieira[21] ou nos pintores Marques de Oliveira, António Carneiro[22] ou outros artistas e criadores que, como Alvão, ajudaram a construir o retrato de um tempo.

Reparamos também que dentro deste círculo de amizades se encontram destacados republicanos cuja actividade política vemos emergir em ambientes como o d'«A Águia» e da «Renascença Portuguesa». Nestes palcos em que não se discutem correntes partidárias mas em que se ergue o estandarte da nova república, voltamos a encontrar os nomes de Pascoais, Aarão Lacerda ou João Barreira, bem como muitos outros que procuram não esquecer o 5 de Outubro. Somos assim levados a pensar em Alvão como republicano, tal como o seu irmão Artur[23], que em 1910 não hesita em fotografar as manifestações populares que celebram a revolução de 5 de Outubro[24].

Também no domínio das relações profissionais Alvão soube levantar mais alto os valores da amizade e da admiração. Mantinha boas relações com os outros fotógrafos e proprietários de casas comerciais e entre eles destacam-se, como nos refere a filha, os responsáveis pelas Fotografias Beleza e Guedes.

Quanto aos anos de formação de Domingos Alvão a informação é menor do que a necessária para se percepcionar de forma correcta o percurso da sua aprendizagem. Onde estudou? qual é a formação de Alvão quando entra nos trilhos da fotografia? Porque decide Alvão fazer fotografia? O que leva Alvão a fazer uma fotografia diferente da que se fazia anteriormente? Tanto quanto sabemos[25] terá trabalhado como aprendiz nos estúdios da fotografia Biel, verdadeira escola profissional do sector e centro produtor de iniciativas editoriais e documentais

[19] Citado em *Revista Turismo*, Março - Abril 1942.
[20] Citado em *Revista Turismo*, Março - Abril 1942.
[21] Advogado, político e poeta, além de fotógrafo amador, publica na *Ilustração Portuguesa*, em 1909, o artigo «Photographia Moderna, que pode ser considerado o manifesto ainda que tímido, da estética pictorialista em Portugal, já em voga no estrangeiro.
[22] De quem tinha um quadro numa sala de sua casa - informação dada pela filha D. Virgínia.
[23] Diz-nos o Eng. Alvão Serra, descendente de Artur, que era republicano convicto.
[24] Duas destas imagens, em que se vê a população que desce à Praça da Liberdade para festejar a vitoriosa revolução que punha fim a oitocentos anos de monarquia, são publicadas no livro *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*. Porto: Fotografia Alvão, 1993.
[25] Sabemos apenas por fontes indirectas como Joaquim Vieira, Paulo Baptista e jornais. No *Jornal de Notícias*, 7.6.81 diz-se que Alvão no início da carreira recebeu ajuda de um dos pioneiros da aviação em Portugal.

utilizando a fotografia, onde muito provavelmente terá despertado o gosto pela fotografia de paisagem e onde terá realizado cenas de costumes. Mais tarde, depois de uma provável e ainda obscura estadia em Madrid, terá vindo a trabalhar com Leopoldo Cirne[26] no Foto Velo Club. Fundado em 1899 por Raul Teixeira[27] e Jaime Ribeiro Pereira e localizado na R. Sá da Bandeira, nº 232 e 234, o Photo Velo Club associava a venda de artigos para fotografia, pintura e bicicletas[28]. Curiosa combinação[29] na qual talvez procurasse incentivar ainda uma estética naturalista[30],

[26] De acordo com Paulo Baptista, *Idem*, Leopoldo Cirne era um dos sócios da firma Leopoldo Cirne & Cª que em 1883 fundava a Fotografia Moderna, um novo estabelecimento que se instala nos antigos ateliers da Fotografia Nacional, na Rua da Picaria. Da nova firma faziam ainda parte Ildefonso Correia, jovem fotógrafo amador que actuava como director artístico, e Domingos Souto, o principal operador e que havia trabalhado na casa Fritz / Biel. A Fotografia Moderna pretendia acompanhar as transformações técnicas e estéticas do desenvolvimento da fotografia e por essa razão a vemos desde início capaz de utilizar os processos de fotogliptia (Woodburitype) para ilustrar futuras publicações, mas também, intervindo de um modo profundo no meio fotográfico amador, editando «A Arte Photographica» (1884 - publicação dirigida por Ildefonso Correia e que contava com a colaboração dos mais importantes fotógrafos amadores portugueses (Carlos Relva, Antero Araújo, Eduardo Alves,...), contribuindo assim para a divulgação da fotografia em Portugal. A Fotografia Moderna colabora ainda na obra de Emygdio Navarro *Quatro Dias na Serra da Estrella* que contava com fototipias a partir de clichés de A. César Henriques, projecta uma «Galeria das Celebridades Contemporâneas» e edita ainda o álbum *Braga - Bom Jesus.* Finalmente, é a Fotografia Moderna quem organiza o principal certame fotográfico ao longo do século XIX português - a Exposição Internacional de Fotografia do Porto, em 1886. Por dificuldades económicas derivadas das grandiosas empresas levadas a cabo e, embora receba ainda outros técnicos como José Peres, que dirigira a Fotografia Universal, a Fotografia Moderna é vendida em 1898 a este colaborador e a Guilherme Vera, adquirida por Monteiro & Barbosa em 1905, embora os anúncios à «Fotografia Moderna, atelier de primeira ordem de José Perez», no Diário da Tarde, se prolonguem pelo 1º semestre de 1906. Leopoldo Cirne dirige-se, então, para uma outra instituição igualmente dinâmica e que tinha como um dos seus principais objectivos a divulgação e desenvolvimento da fotografia - o Foto-Velo-Club.

[27] De Raul Teixeira diz-se n'*A Vida Moderna*, Ano XXII, nº 51, 3 de Fevereiro de 1902 «(...) seu nome de guerra Raul Teixeira. Era com este nome que elle abrilhantava, em tempos idos e solteirões, os programmas de vários e selectos saraus litterario-musicaes, em que eu o ouvia - ou mostrando, de pé, toda a sua esbelta figura, ou sentando-a commodamente em modesta cadeira de palhinha - dizendo versos bem tristes ao auditório preso da sua maneira de dizer, fina e, direi, melodiosa. O demónio do rapaz, que já a esse tempo, andava enfeitiçado por uns olhos, decerto cheios de muito feitiço que elle traz hoje pregados, como flores de muito preço, á betoeira de seu coração d'esposo (...)»

[28] São vários os anúncios publicitários em que se promovem artigos relativos às actividades referidas e que mostram quer a quantidade quer a variedade de produtos e marcas existentes em depósito para venda. (ex: *O Primeiro de Janeiro*, 23 Abril 1923, *Diário da Tarde*, 1º semestre de 1903)

[29] Verifica-se desde finais do século XIX um interesse crescente pela actividade velocipedista em todo o país. Prova disso é a profusão de publicações que são editadas por forma a desenvolver o espírito de grupo e a congregar os interessados até aqui isolados. São exemplo disso o *Velo Portugal*, em Lisboa (a partir de 1903), *O Velo - Sport* - Lisboa, 1896 ou *O Velocipedista*, Porto, a partir de 1893 que trata exaustivamente das actividades ligadas à velocipedia e aos seus clubes (Club Velocipedista do Porto que ainda em 1893 se passa a designar Velo Club do Porto, e o Real Velo Club). Estes clubes e publicações organizam passeios de bicicleta à província e apelam para que os participantes façam fotografia. Nalguns casos reúnem-se mais tarde para ver as imagens recolhidas. Passa-se o mesmo que nos clubes e movimentos excursionistas, que chegam a despontar entre grupos de trabalhadores de determinada classe (ex. Liga das Artes Gráficas do Porto). Verificamos, assim, que os responsáveis pelo Photo-Velo-Club pretendem assumir toda esta combinação de actividades, mas dando relevo especial à prática fotográfica. Ou talvez esta associação provenha do facto de ter sido Nicèphore Nièpce o inventor do velocípede, segundo se lê no Boletim da Academia Portugueza de Amadores Photographicos, nº 1, Abril de 1887, p. 13 e 14.

mas que denunciava também uma vontade em conhecer o país que se encontrava esquecido. Como instrumento de propaganda publicava o *Boletim do Photo Velo Club*[31], de que já falámos anteriormente. A dinâmica desta nova instituição fica também patente na vontade de abrir uma filial na capital para onde o sócio Jaime Ribeiro Pereira se dirige em 1899, embora não tenhamos qualquer indício da sua concretização. Não obstante, o Photo Velo Club parece crescer e gozar de grande receptividade, já que em 1901, outro sócio, César dos Santos vai a Paris com o propósito de adquirir automóveis para a firma e ainda em 1900 organizava uma exposição de fotografias de amadores com o apoio de alguns dos maiores cultores da Arte Fotográfica do Porto (Antero de Araújo, Joaquim Damásio Bastos e Constantino Paes) e que se anunciava como a primeira de uma série «(...) de exposições que hão-de agitar o nosso pequeno meio»[32]. Estas iniciativas granjearam um enorme sucesso como se verifica pelos artigos que se publicam no próprio *Boletim*[33] do Club e também no *Primeiro de Janeiro*[34]. Em 1900, coloca à disposição dos amadores um quarto escuro, bem como uma escola de fotografia para a qual já contava com a participação de Domingos Alvão[35], vindo da Casa Biel, e que se transforma em atelier

---

[30] Como induz Paulo Baptista, *Idem*.

[31] *Boletim do Photo-Velo-Club - Revista Mensal Illustrada*. Porto: 1889-1900. É o órgão mensal da instituição que conta com a colaboração de João Augusto Ribeiro (artigos de pintura e de fotografia), de Detective (pseudónimo de um colaborador em artigos de fotografia de carácter técnico), R. T. Rede (nome com que se identifica outro articulista) e de Photometre a assinar um único artigo. A partir do nº 3 o preço passa de 500 para 1$000 réis por ano, visto os custos serem muito superiores ao valor cobrado. Talvez por essa razão apenas se tenham publicado oito números (os 5 primeiros regulares, de Agosto a Dezembro, e os restantes três em Janeiro, Setembro e Dezembro de 1900, sendo que no número 7 se diz que «O pouco interesse que despertam as novidades e revoluções photographicas da actualidade, a falta de novos e crescentes sucessos, leve (...) a espaçar a publicação do nosso Boletim.»), não deixando de ser estranho alguns artigos do último número se apresentarem incompletos indicando continuação. As contracapas do boletim são utilizadas para publicitar as últimas aquisições do estabelecimento, conforme também se lê num anúncio no *Primeiro de Janeiro*, no 1º semestre de 1900 (ex. nº 92, 23 de Abril) «(...) na impossibilidade de publicar um catálogo geral, por estar constantemente a variar os artigos, especialmente em camaras de mão e tripé (...)».

[32] *Boletim do Photo-Velo-Club - Revista Mensal Illustrada*, nº 7, Setembro de 1900, p. 3; a Exposição é noticiada em vários jornais do Porto, como por exemplo n'*O Primeiro de Janeiro*, 12/04/1900; nº 160, 10/07/1900; nº 162, 12/07/1900.

[33] *Boletim do Photo-Velo-Club - Revista Mensal Illustrada*, nº 7, Setembro de 1900

[34] *O Primeiro de Janeiro* - A 19 de Abril de 1900 dá a conhecer as intenções do Photo-Velo-Club de «(...) realizar brevemente no vasto salão de vendas da mesma casa uma exposição de photographias a que só poderão concorrer amadores tanto do Porto como de fora. (...)» para o que contava já com o auxílio de distintos e laureados amadores. Já no nº 160 daquele ano, dia 10 de Julho, anuncia que se irá inaugurar no dia seguinte a exposição de fotografias de amadores no Photo-Velo-Club, «(...) promovida por esta acreditada casa portuense.» e logo a 12 de Julho comenta o mesmo evento «(...) em que houve grande concorrência e tiveram largos elogios as provas expostas, algumas de alto valor.», prometendo voltar a falar no assunto logo que oportuno.

[35] Como se verifica no anúncio que vem a público no *Primeiro de Janeiro* em alguns números do mês de Janeiro, como no nº 92 de 23 de Abril «Quarto escuro gratuito posto à disposição dos amadores,

fotográfico onde se finalizavam trabalhos de amador. Não constituindo propriamente novidade, pois a Casa Biel já o fazia na década de 80 ou a Fotografia Guedes desde 1898, este tipo de actividade desenvolvida no âmbito do Photo Velo Club, porque mais vocacionado para o apoio aos amadores, terá logrado uma maior receptividade. Foi aqui, no Photo Velo Club, que se terá consumado um dos primeiros furtos de material fotográfico ocorrido em Portugal[36] no valor de 150$000 réis, o que denota, quer o volume de comércio já alcançado pela firma, quer o aumento da procura que permitia encontrar um receptador para aquele material por forma a rentabilizar o produto do crime. Em Janeiro de 1902, por iniciativa do sócio Raul Teixeira, tendo como operador gerente Domingos Alvão - o «Dominguinhos»[37] - inaugura-se, agora com novas instalações, um Atelier e Escola de Fotografia na R. de Santa Catarina, nº 100[38]. Como se vê naquele diminutivo, gozava já Alvão de um carinho especial por parte da imprensa e dele se diz já «(...) um operador distinto e de fina têmpera.(...)»[39]. As responsabilidades do atelier fotográfico foram completamente assumidas por Alvão, a partir de 1903, que, ao autonomizar-se, se passa a designar Fotografia Alvão. É também neste ano que José da Silva Pereira, ex-empregado do Centro Fotográfico assume a gerência da loja de fotografia que, em 1904, passa a Foto Iris, com «um completo sortido para fotografia, pintura e illuminação por incandescencia»[40], enquanto propriedade de Cruz Borges & Cª, firma que saldou a sua existência de máquinas fotográficas, com um desconto de 50%, em 1905, e que também se dedicava à edição e venda de bilhetes postais.[41]

O Foto Velo Club vai assim funcionar como um autêntico trampolim que permitirá a Domingos Alvão instalar a sua própria casa fotográfica, que, como se vê, deriva, quer nas funções, quer nas instalações, dessa instituição.

---

bem como Escola Pratica de Photographia» e Cf. Paulo Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas...* . Lisboa: 1994. Página 81.

[36] Conforme notícia do «Primeiro de Janeiro» - ano 35, nº 191, 14/08/1903, p. 2 - tratou-se de um furto de aparelhos fotográficos do estabelecimento da Rua de Sá da Bandeira que terá sido perpetrado pelo criado da firma Manuel Carlos que admitiu ter furtado parte do material em causa.

[37] *A Vida Moderna*, nº 51, 3/02/1902.

[38] *A Vida Moderna*, nº 51, 3/02/1902: Raul Teixeira «(...) abandonou as salas e atirando-se aos mares da vida... pôs uma *photographia à vela*! Trabalhos finamente executados, bom gosto, distinção e muita amabilidade, tudo se encontra na nova photographia do *Photo-Velo-Club*. À testa do novo atelier está o Domingos Alvão (...)».

[39] *A Vida Moderna*, nº 51, 3/02/1902.

[40] *Primeiro de Janeiro* 28/8/1904, p. 2

[41] Cf. Paulo Baptista, *Idem*, p. 81 e 82 e *Primeiro de Janeiro* 28/8/1904

Algo controversa é, de facto, a data atribuída à fundação da Fotografia Alvão: se, derivando do Photo Velo Club, como se comprova nos vários artigos de jornal, nos é apontado o ano de 1903, já posteriormente, seja em publicidade da própria firma, seja em artigos de homenagem - como sucede aquando da comemoração das Bodas de Prata ou de Ouro ou em outras ocasiões[42] - é sempre indicada a data de 2 de Janeiro de 1902[43] e também acontece ver-se a data de 1901 no papel timbrado da própria firma.[44] Consideramos, assim, esta última como a data da sua fundação, ainda que julguemos existir alguma confusão entre a criação deste Atelier, pertença do Photo Velo Club, e a da Fotografia Alvão naquelas instalações[45]. Tendo em conta que é Domingos Alvão quem assume a orientação daquela dependência desde o início, somos levados a crer que os contemporâneos de Alvão consideravam a fundação da Fotografia Alvão o momento em que, sob orientação do mestre, se criou o anexo do referido clube.

Assim que se instalou, a Fotografia Alvão realizou uma primeira exposição nas respectivas instalações logo em 1903 em que mostra retratos e paisagens. Nestes primeiros trabalhos de fotografia de paisagem podemos entender, pelos comentários feitos, as características da fotografia artística de Alvão. São fotografias de paisagem dos arredores do Porto, tão típicas do trabalho de Domingos Alvão, em que podia ser vista «...uma pittoresca paisagem das immediações do Porto (...)» que resulta de «(...) uma escolha feliz e de ingrata reprodução no trecho de agua que a anima, trecho bellamente figurado (...)» e que se destaca «(...) como um bonito quadro n'aquela

[42] Podem-se referir, a título de exemplo, os seguintes documentos: texto de homenagem dos funcionários da Fotografia Alvão aos seus proprietários a 2 de Janeiro de 1927 comemorando as Bodas de Prata da Firma; *Gazeta das Aldeias*, nº 2226, de 1 de Março de 1952, p. 164, «(...) Passaram, há pouco, as Bodas de Ouro da Fotografia Alvão, inaugurada por Domingos Alvão em 2 de Janeiro de 1902.» e também a *Revista Turismo*, Ano XIII, nº 96 - Dez. 1951 - «Completa em Janeiro cincoenta anos a Fotografia Alvão. Fundada e inaugurada em 2 Janeiro de 1902, por Domingos Alvão (...)»; entre muitos outros.

[43] O ano de 1901 é também algumas vezes referido por vários órgãos de informação, mas sem dar a conhecer os seus fundamentos. Entre eles: *Vida Doméstica*, Janeiro 1937 e *Revista Turismo*, ano V, nº 39, Março e Abril de 1941.

[44] Veja-se por exemplo o documento reproduzido no Volume II em que a Fotografia Alvão comunica ter-lhe sido atribuído o exclusivo da cobertura fotográfica da Exposição Colonial Portuguesa de 1934.

[45] É curioso verificar-se que ainda em Abril de 1903 a publicidade feita ao Photo-Velo-Club na Imprensa (por exemplo: *Diário da Tarde*, 1.04.1903) refere, além dos outros ditos, «Atelier de Photographia - Santa Catarina, 100» e, simultaneamente, no mesmo jornal e na mesma página, os anúncios feitos à Fotografia Alvão indicam a mesma morada, sem fazer qualquer referência ao Photo-Velo-Club (a esse respeito apenas diz que tem «Laboratório especial e sala de trabalho para amadores»). Ainda com algum interesse parece-nos ser o facto deste anúncio à Fotografia Alvão, na fonte supracitada, aparecer inicialmente com o título «Alvão, photographo» e só depois de 7 de Abril se referir «Photographia Alvão», sendo, no entanto, o conteúdo dos dois igual.

galeria artística (...)» ou ainda «(...) Effeitos de noute, em que a perícia do sr. Alvão se evidencia. (...)»[46].

Certo é que a Fotografia Alvão se vai instalar no espaço ocupado pelo atelier e escola de fotografia do Photo Velo Club na Rua de Santa Catarina, nº 100, quase junto do cruzamento com a Rua Passos Manuel, como se pode ver numa fotografia realizada pelo próprio Alvão e reproduzida no álbum «A Cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão». Como aí se pode observar, aquelas são instalações já muito antigas e são substituídas mais tarde por um novo edifício, que recebe agora o nº 120, em vez de 100. O mesmo sucede de uma forma generalizada pelo menos naquela parte da Rua de Santa Catarina, onde novas edificações em inícios de século deram um novo rosto àquela que foi e é uma das artérias melhor localizadas para o comércio na cidade do Porto. De paredes meias com o café «Magestic», a Fotografia Alvão apresentava-se dignamente sobre a rua, existindo no seu rés-do-chão uma montra generosa onde se expunham os trabalhos fotográficos, que hoje se encontra já ocupada por outro estabelecimento comercial. Além deste acesso[47], possuía também uma entrada pelas traseiras[48] e que dava para a Rua Passos Manuel e donde resultavam inúmeras vantagens, como se dá conta num anúncio n'*A Voz Pública*[49] publicado em 1906. Aqui se fazia referência à entrada com «(....) Parque: [na] Rua de Passos Manuel, 131 - Porto (...)» que dispunha de «(...) um amplo jardim com entrada para trens, automóveis, bicicletes, cavallos, importantíssimo melhoramento, único no nosso paiz em casas d'este género. (...) [donde resultava] a facilidade de serem photographadas em recanto apropriado as pessoas, nos seus próprios carros, cavalos, etc., ou em trajes carnavalescos, «toilletes» de baile, de noivado, etc., o que podem realizar com todo o recato e sem receio do mau tempo, visto que o jardim tem imediata comunicação com o atelier.».

Ainda quanto às condições físicas do estabelecimento, se já vimos que a localização e os acessos eram os ideais para uma casa deste tipo, inaugurando mesmo

[46] *O Comércio do Porto*, 18 Março 1903, p. 1.
[47] Hoje acede-se à Fotografia Alvão, no 1º andar, através de uma exígua escada de serventia de todo o prédio. Exteriormente esta casa que hoje vive à sombra dos seus anos áureos ostenta ainda, à altura do 1º andar, num reclame luminoso de acentuado mau gosto, o simulacro da assinatura de Alvão.
[48] Ainda hoje se encontra ali desenhada aquela serventia que julgo dar apenas acesso ao café «Magestic», mas que permite imaginar a sua utilidade.
[49] *A Voz Pública*, 2 de Janeiro de 1906. O anúncio referido repete-se ao longo desta publicação, pelo menos no início deste ano. O mesmo anúncio é publicado no *Diário da Tarde* em quase todos os números do 1º semestre de 1903.

um novo conceito que se prende com a ideia do parque de estacionamento associado a uma firma comercial, aqui ainda com outras utilidades, no que respeita ao seu interior, era possível desfrutar das melhores condições exigidas pelo exercício da actividade. Salas de espera amplas, bem decoradas com os seus «quadros» de cenas campestres, um estúdio para retrato com boa iluminação natural, alguns cenários simples reproduzindo céus e aspectos de neblina, mobiliário de pequenas dimensões e facilmente movível e, acima de tudo, com uma presença suave; tudo é dotado «(...) com os mais modernos aparelhos de galeria, laboratório, impressão, etc. (...)» onde se «(...) executam (...) os mais difíceis trabalhos em photographia, [com] mimo e gosto, como sejam: retratos artísticos, estudos, effeitos de luz, quadros, distincção de poses, etc., etc. (...)»[50].

Fundada em 1902 por Alvão, esta empresa rapidamente se vai afirmar como uma das casas do ramo mais florescentes no norte do país para o que terá contribuído o cuidado trabalho desenvolvido pelos colaboradores de que Alvão se soube rodear. Um leque alargado de funcionários, além das excepcionais condições de que este atelier gozava, permitiram a afirmação da qualidade e prestígio que a casa granjeou no campo do retrato de estúdio.

Ora, se os funcionários do estúdio permitiram uma actividade retratística intensa, assumindo cada um actividades específicas, facilitando a dinâmica própria deste tipo de trabalho, com um faseamento que vai desde a captação da imagem no momento do disparo até à impressão final[51], também tiveram o mérito de «libertar» o próprio Domingos Alvão para se dedicar aos seus trabalhos temáticos e artísticos, e com os quais concorre a diversos certames fotográficos, bem como a todo um trabalho de encomendas que se torna mais insinuante a partir da década de 20.

Entre os seus colaboradores encontrava-se, como já tivemos o ensejo de referir, o irmão de Alvão, João. Em 1927 diz-se a seu respeito na imprensa «João Alvão (irmão de Domingos), foi um dos melhores retocadores do porto, arte que também exerceu com proficiência em casas importantes de Madrid e Barcelona. É collaborador do seu irmão na paisagem artística, colorindo-a a pastel e dando grande beleza sem prejuízo do caracter fotográfico. É único no paiz e é notável.»

[50] *A Voz Pública*, 2 de Janeiro de 1906.
[51] Entre os seus colaboradores exerciam pintores, retocadores e pessoal de atendimento.

João Alvão, de acordo com o parecer da sobrinha, D. Virgínia Alvão, apenas exercia na Fotografia Alvão a delicada função de pintar as fotografias a «crayon» (para o que recorda serem necessárias provas de grande suavidade) o que não se deve confundir com a tarefa de retoque, essa desenvolvida por outros colaboradores[52]. Não sabemos quando terá João Alvão iniciado a sua actividade junto de Domingos, qual a sua formação ou quando terá suspenso a sua colaboração no estúdio. Sabemos que em 1927 se encontrava no atelier, quer pelo artigo de que nos socorremos, quer pelas assinaturas dos colaboradores que também em 1927 figuram num documento de homenagem a Domingos Alvão e a Álvaro Cardoso de Azevedo elaborada por ocasião da comemoração das Bodas de Prata da Fotografia Alvão. No entanto já em 1900 trabalha no ramo como se percebe pela sua presença numa reunião de empregados de casas de fotografia do Porto.[53] Além de João Alvão encontramos aqui Álvaro Cardoso de Azevedo, Júlia..., José Fernandes Mendes d'Oliveira, Afonso Ribeiro, Conceição de Jesus Pereira, Francisco Tavares, Delfim Ferreira Malta e José Ferreira. D. Virgínia tem a ideia de terem sido sempre os mesmos funcionários, recorda-os quase todos e não esqueceu também a sua hierarquia: José F. M. d'Oliveira[54] (mais tarde sócio-gerente da firma) e Afonso Ribeiro[55] eram considerados por Alvão «funcionários superiores» e cabia-lhes as funções de fazer o retrato de estúdio e assegurar o funcionamento da firma na ausência de Alvão e Azevedo. Diz-nos ainda D. Virgínia que a D. Conceição Pereira[56] era a pessoa que executava o trabalho de retoque. Dos restantes funcionários não sabemos qual o tipo de tarefas que desempenhavam dentro da Fotografia Alvão, mas, para além do pessoal já referido, a D. Virgínia recorda um outro, o Sr Cosmio, que, segundo o seu testemunho, era o empregado que habitualmente acompanhava Alvão nas suas «viagens fotográficas» e que o assistia no transporte do material, dos tripés, das máquinas e toda a restante parafernália permitindo assim ao artista dedicar-se integralmente à sua criação. Ainda

[52] De acordo com o depoimento de D. Virgínia Alvão

[53] *O Primeiro de Janeiro*, Ano 32, nº 79, 4/4/1900, p. 2, «Empregados das fotografias - Reuniram-se ontem no salão Herculano os empregados das fotografias d'esta cidade, sob a presidência do sr. Raul Caldevilla, secretariado pelos srs. João Alvão e António Mora, nomeando uma comissão encarregada de advogar, junto dos proprietários désses estabelecimentos, a ideia do encerramento geral aos domingos [...]».

[54] Nascido em 1901 conforme correspondência da firma em depósito no Centro Português de Fotografia e datada de 30 de Janeiro de 1967 em que se diz: «José Fernandes Mendes d'Oliveira, casado, 66 anos, morador na R. Maria Pia, nº 57, na cidades do Porto, sócio gerente da firma Azevedo & Fernandes, Lda. - Fotografia Alvão, na R. Santa Catarina, 1º (...)»

[55] Vem a falecer ainda antes de Domingos Alvão, segundo testemunho de Virgínia Alvão.

[56] Ainda na Fotografia Alvão em 1937 de acordo com *Vida Doméstica* de Janeiro de 1937.

um outro colaborador, de nome Eduardo Lemos, é referido pela Revista Turismo[57] em 1951 e pela Gazeta das Aldeias[58] apenas em 1952, o que, pelo avançado da data, apontará para que seja posterior ao período de Alvão.

Na verdade, Domingos Alvão apenas disparava as máquinas, sensibilizava a película negativa com toda a sua indefectível arte de composição e de orquestração do conjunto de elementos que compunham as imagens fotográficas. Os funcionários no seu todo, funcionando como uma equipa, realizavam o restante trabalho de revelação de negativos e impressões várias em papel. Só assim se compreende que um fotógrafo como Alvão pudesse realizar tantos trabalhos fotográficos resultantes de outras tantas saídas para o exterior do estúdio, para o campo, para os montes, para instalações fabris, etc. ...

Além do contributo notável de todos os colaboradores em geral, a notoriedade que Alvão alcançou ficou a dever-se, em especial, à competência e qualidade de um dos seus «homens», que se destacou de entre os seus pares e que foi o fiel depositário dos interesses do mestre. Álvaro Cardoso de Azevedo, o braço direito de Domingos Alvão, após uma curta passagem por um importante atelier no Rio de Janeiro, inicia a sua actividade na Fotografia Alvão, como aprendiz, ainda muito novo, com apenas 11 anos, o que se deve ter verificado por volta de 1906[59]. Passado pouco tempo, em 1914, teria Azevedo cerca de 19 anos, Alvão confia-lhe a gerência da firma e já em 1921 diz-se ser parte interessada vindo a ser constituída, entre os dois, a sociedade Alvão & Cª em 1924.[60]

Álvaro de Azevedo vai-se afirmar cada vez mais como um artista de mérito e fotógrafo capaz como é referido e citado em diversas notícias na imprensa que, em 1936, diz que «Exagero não será dar-lhe as láureas de discípulo à altura do mestre»[61]

---

[57] *Revista Turismo*, Ano XIII, nº 96, Dez. 1951.
[58] *Gazeta das Aldeias*, nº 2226, de 1 de Março de 1952, p. 164.
[59] Num suplemento da revista «Portugal» diz-se que Álvaro foi discípulo de Alvão desde os 11 anos de idade, tendo à data, 1927, «(...) 22 anos de vida de atelier que também exerceu numa importante casa do Rio de Janeiro.» Daqui podemos concluir que Álvaro terá iniciado a sua aprendizagem no ramo da fotografia por volta de 1905 e com uma idade de cerca de 8 a 10 anos de idade. Atendendo a estes dados é, pois, provável encontrar-se no estúdio de Alvão desde 1906. Vários artigos publicados pela imprensa (a *Revista Turismo*, nº 96, ano XIII, Dez. 1951 ou *O Primeiro de Janeiro* de 1 de Julho de 1984) referem a data de 1906, mas outros também a de 1908 .
[60] De acordo com *Revista Turismo*, nº 96, ano XIII, Dez. 1951 e *O primeiro de Janeiro* - 1 Julho 1984; Contraditoriamente diz-se em *A Vida Doméstica*, nº 1 de 1937 que Álvaro Cardoso de Azevedo é «(...) discípulo do mestre há 25 anos e, há 14, seu sócio gerente.» o que equivale a dizer, já que este número é de 1937 e o artigo também, pois refere dados desse ano, que Azevedo seria discípulo desde 1912 e sócio gerente desde 1924.
[61] *O Primeiro de Janeiro* de 1/7/1984.

ou que, em 1940, o refere como «(...) hoje um reputado mestre na arte fotográfica em Portugal, sendo dos primeiros paisagistas da Europa e um dos primeiros do país no género retrato.»[62]

É pois este homem quem, em 1937, tendo Domingos Alvão 68 anos e pretendendo abandonar a sua actividade profissional, assume integralmente as responsabilidades da Fotografia Alvão, dissolvendo-se a sociedade e ficando como seu único proprietário. Em boa verdade, o autor dos trabalhos saídos da Fotografia Alvão não é apenas o seu fundador. Embora todos eles ostentem o carimbo da casa ou a sua simulação manuscrita na qual constam os dizeres *Alvão / Porto*, Azevedo foi amiúde o digno autor de inúmeras fotografias. E mesmo, para além do uso comum desta chancela comercial, o nosso olhar é enganado pela incrível semelhança na forma de utilizar a objectiva entre o discípulo e o seu mestre: o mesmo tipo de enquadramento, a mesma luz, as mesmas profundidades de campo, enfim, um modo muito próximo de trabalhar as cambiantes possíveis na arte fotográfica. Assim, mesmo depois de 1937, ou até depois da morte de Alvão, em 1946, podemos apreciar magníficos espécimes fotográficos provenientes dos estúdios da Fotografia Alvão. Injustamente esquecido, Azevedo foi no seu tempo alvo de dignas homenagens e reconhecido pelo regime que em 1943 lhe atribui a comenda da Ordem de Cristo ou de Santiago[63] (Grau de Cavaleiro). Ainda em 1951 a *Revista Turismo*, comemorando as Bodas de Prata da Fotografia Alvão, lembra calorosamente Álvaro de Azevedo, colaborador da publicação desde o seu aparecimento, reconhecendo-o como «(...) o primeiro fotógrafo do país, tanto em paisagens como em retratos de arte.» e refere-se a ele como «Artista de rara intuição, a ele se deve o prestígio que a Fotografia Alvão justamente goza.» Se nestas palavras reconhecemos algum excesso, já que não é questionável o valor e o trabalho desenvolvido por Domingos Alvão e o próprio artigo chega a confundir a autoria de fotografias sobejamente conhecidas de Alvão, como alguns trabalhos enviados a concursos, temos, no entanto, de repensar o papel de Azevedo dentro do atelier, antes e depois da presença de Alvão, e deixar uma porta aberta para um futuro estudo centrado nesta figura da história da fotografia

[62] *O Primeiro de Janeiro* de 1/7/1984.

[63] Não sabemos com qual das duas Ordens foi agraciado, já que é feita a referência aos dois títulos em várias publicações periódicas. Por exemplo, diz-se na *Revista Turismo*, Ano VIII, nº 52, Março - Abril 1943: «Condecorado com a Ordem de Santiago, o Governo distinguiu um artista de alto merecimento e praticou um acto de justiça.». Em *Portugal d'Aquém e d'Além Mar*, n º 23, 1943, lê-se, por seu turno,

portuguesa. É Carlos de Passos, amigo íntimo de Alvão, quem, em 1942, num artigo da «Revista Turismo»[64], irá dizer «Grande artista foi Alvão no seu tempo, como grande e notável artista, nos tempos de agora, se distingue Álvaro de Azevedo.».

Álvaro era uma pessoa bem relacionada e muito interessada: podemos observar no espólio da Fotografia Alvão uma série de catálogos e pequenos livros relativos a feiras e exposições de assuntos variados[65], publicações estrangeiras como três números da revista «Amateur Photographer» de 1956 e 1957[66], catálogos de máquinas fotográficas e de acessórios das marcas Leica, Voigtlander, Solidam ou Rolleiflex, bem como uma série de publicações onde encontramos fotografias de Álvaro de Azevedo sob a chancela da Fotografia Alvão.

Se inicialmente a Fotografia Alvão é reconhecida como uma das casas mais prestigiadas de retrato fotográfico, a visibilidade que os seus trabalhos artísticos[67] começam a ter para o grande público através da sua participação em concursos e exposições, a partir dos anos 10, permitem identificar a Fotografia Alvão com a fotografia artística de Domingos Alvão.

Quando destacamos as fotografias artísticas de Alvão, entre a produção fotográfica nacional, como exemplo da estética pictorialista fruto de uma determinada cultura portuguesa, impõe-se deslindar algumas questões que se prendem com a sua autoria. É corrente colocar-se a questão da verdadeira autoria das fotografias da casa Alvão: concorrem para essas dúvidas, por um lado, o facto de até aos anos 70 ser sempre utilizado o «selo» criado por Domingos Alvão, chancela que Azevedo chega a transformar em carimbo ou em selo de relevo e, por outro, o facto de se ter já entendido as capacidades e qualidades de Azevedo enquanto fotógrafo ainda durante o período de trabalho de Alvão.

No ano em que Alvão desfez a sociedade com Álvaro de Azevedo, abandonou por completo a casa que havia fundado há 35 anos, num momento em que granjeia um total reconhecimento das suas qualidades não só no norte, como em todo o país e mesmo no estrangeiro. Depois de ter trespassado o estabelecimento comercial, de acordo com D. Virgínia, poucas vezes iria visitar aquela que tinha sido a sua segunda

---

«(...) Álvaro Cardoso de Azevedo (...) acaba de ser agraciado pelo Governo da Nação com a Comenda da Ordem de Cristo (Grau de Cavaleiro) (...)».

[64] *Revista Turismo*, Ano VI, nº 46, Março - Abril 1942.

[65] De datas posteriores a 1940.

[66] Indiciárias do gosto de Azevedo, pois ainda tratam a questão estética do pictorialismo.

casa, se não mesmo a primeira, ao longo de tantos anos e não o fazia sem que a sua alma fosse assolada por uma vaga de tristeza e nostalgia. A cedência da sua quota significava, então, também o fim dos seus exercícios fotográficos. Em casa não tinha qualquer material fotográfico, como nos diz a filha, e mesmo que tenha vindo a fotografar depois dessa data terá sido em circunstâncias particulares ou de família. Alvão em 1937 tem já a idade de 68 anos e viria a falecer passados outros nove, tendo sido o último ano de vida marcado pela doença que o vitimou, em especial os derradeiros seis meses em que, estando acamado, apenas saía de casa para consultar o médico. Assim, ainda que com alguma margem de erro, julgamos poder dizer que os trabalhos saídos dos estúdios Alvão depois de 1937 não são, pois, da sua lavra, pelo que consideramos essa data o fim da sua actividade profissional e também a data máxima para a atribuição de autoria[68].

Quanto aos trabalhos artísticos datados até 1937 consideramo-los a todos da autoria de Domingos Alvão por se ter entendido que Azevedo tem uma actividade mais ligada ao estúdio e, por conseguinte, ao retrato fotográfico que não incluímos aqui enquanto objecto da nossa análise, mas também por se saber ser Alvão o principal responsável pelas maiores encomendas e também porque é ele quem supervisiona os trabalhos que saem do seu atelier. Ainda que alguns dos trabalhos sejam realizados em parceria ou pelo menos com a colaboração de Azevedo, como parece deduzir-se de um artigo[69] publicado na Revista Turismo, consideramos que assumem as características que identificamos desde sempre nas fotografias de Alvão, pelo que na nossa análise as atribuímos ao Mestre[70].

Consideramos que, entre o início da sua actividade e o princípio dos anos 20, Alvão atinge a maturidade do seu estilo. Encontramos no seu trabalho desta fase a forma de trabalhar a fotografia e de a entender que auxilia sobremaneira e justifica os critérios de atribuição de autoria das imagens posteriores. Alvão consagra-se em absoluto na qualidade de fotógrafo artístico na década de 10, a nível nacional e

---

[67] Embora fossem realizados a expensas suas e por mote próprio, Alvão também oferecia esses serviços no quadro de trabalhos da firma, como já vimos na publicidade referida anteriormente.

[68] Sucede serem publicadas, na imprensa periódica e em volumes, fotografias de Alvão em datas muito posteriores, mas que são a reutilização de negativos antigos, o que é extremamente interessante e será alvo da nossa atenção adiante.

[69] *Revista Turismo*, Ano VI, nº 4- Exposição Internacional d 6 Março - Abril 1942 ex.: «(...) o director da Casa de Portugal em Paris (...) convidou Domingos Alvão e Álvaro Cardoso de Azevedo para a ornamentarem com obras suas.

[70] Um futuro estudo centrado no fotógrafo Álvaro Cardoso de Azevedo poderá ajudar a destrinçar de forma mais correcta os trabalhos por este realizados dos de Alvão.

internacional, em exposições e concursos em que participa com este género de fotografias.

Os trabalhos em causa são frequentemente publicados, seja em periódicos seja em volumes, desde o início da sua actividade até muito tempo depois de morrer, ainda que de um modo repetido como teremos o ensejo de verificar.

Veja-se em pormenor alguns destes trabalhos definidores do estilo de Alvão e de que modo se verificou a sua visibilidade que permitiu um reconhecimento em Portugal e no estrangeiro. Perante a falta de um espólio datado e cuja consulta fosse acessível, somos obrigados a proceder a esta análise a partir das fotografias publicadas em cuja forma, por vezes, Alvão inscrevia a data da sua realização.

Estes trabalhos são publicados e dados a conhecer em revistas, e principalmente na *Ilustração Portuguesa*[71], e desde logo se percebe que é corrente serem executados em autênticas sessões fotográficas realizadas no mesmo local ou no mesmo dia ou ainda com as mesmas personagens / modelos. Aquando da publicação esta perspectiva de conjunto das suas fotografias torna-se ainda mais patente. Por exemplo muitas das fotografias deste género que podemos observar na *Ilustração Portuguesa* são apresentadas em grupos temáticos. Embora cada fotografia seja um trabalho autónomo enquanto objecto de expressão artística, o seu sentido é enriquecido, em especial a nível etnográfico ou antropológico, quando reunidos em grupos temáticos. Um conjunto de três fotografias que acompanham um artigo de Alfredo Guimarães designado *Na Foz do Douro*[72]. Nas três está sempre presente a mesma figura feminina que junto ao mar - *Olhando as vagas de sobre os seixos* - , ou entre os rochedos - *Um espelho cuja moldura são penhascos* ou *Sobre as ribas* - é o elemento principal das fotografias. Datadas de 1913, estas fotografias terão sido realizadas todas numa só sessão[73] e que se considerou apropriado para ilustrar este texto. Esta personagem nunca olha a câmara fotográfica, tem o rosto caído, como que

[71] Que segue um gosto verista / naturalista como assinala António Sena, *Idem*.
[72] *Ilustração Portuguesa*, nº 399, 13 Out. 1913, p. 413-6.
[73] A análise de negativos realizada no Arquivo Nacional de Fotografia permitiu, dado que se puderam observar vários negativos relativos à mesma temática e nas mesmas condições (também sem a "interferência" dos processos de impressão e ainda mais de reprodução para publicação), identificar várias sessões fotográficas com o mesmo modelo e no mesmo local. São perceptíveis pela existência do mesmo ambiente, o mesmo tipo de luz, os mesmos cenários naturais. Apenas se vai alterando o ângulo da tomada de vistas e onde está uma camponesa sozinha, aparece de seguida junto do carro de bois, com alfaias agrícolas ou, simplesmente, com uma colocação de braços, rosto ou tronco, ligeiramente diferente. Sucede que este tipo de imagens muito parecidas não seriam publicadas juntamente, pelo que a consulta do espólio se apresenta de todo o interesse e como uma *mais valia*.

tímido, orientado em direcção ao mar. Esta figura surge-nos assim como que deambulando entre os seus pensamentos, qual mulher amada dos idos tempos medievais que espera do mar novas de seu amigo. Em outras duas fotografias - *Ao cair da tarde*, de 1912 e *Um melancólico trecho da praia* - apenas se vê duas imagens da praia no final de tarde em que pequenas embarcações e rochedos se apresentam em contraluz sendo os céus ritmados pelo claro-escuro provocado pelo sol nas nuvens.

Noutro caso, também a acompanhar um texto do mesmo autor, 6 fotografias dão ao leitor a imagem das *Lavadeiras do Ave*. Repetem-se também aqui alguns modelos femininos de umas fotografias para outras. Caberá aqui destacar uma imagem repetida mais tarde noutras publicações - *Um pico no pé*. Uma moça junto ao ribeiro e sentada numa pedra trajada com roupas de trabalho e que tenta extrair um pico que terá espetado no pé, com uma delicadeza que faz lembrar uma conhecida estela funerária grega em que uma jovem aperta o atilho da sandália. Ainda uma outra imagem típica de Alvão apresenta uma lavadeira sentada num rochedo, de perfil para a câmara, com a perna levemente estendida e o rosto escondido olhando para o rio atrás de si.

Ainda dentro desta tipologia, outras nove fotografias[74] dão luz a um artigo que trata *A Mulher da Maia*. *Sob a alpendrada* é a imagem de uma rapariga que sob o alpendre, onde se guarda a lenha, contempla, num momento de descanso, o trabalho nos campos. Variações tonais e lumínicas entre os dois planos dão um carácter vivo e quase narrativo a esta imagem. Ou *Uma lavadeira gentil* que, vergada sobre as águas do ribeiro, nos olha com um sorriso largo e feliz. Umas têm uma presença mais nostálgica - *No muro de derrete*, *Varanda Rústica* ou *Depois da Ceifa* -, outras mais divertidas e "naturais" - *Caminho da Fonte*, *Na Aldeia das mais lindas mulheres de Portugal*. Há ainda espaço para um trabalho mais ousado - *Uma graciosa mulher da Maia* -, de 1913, em que uma moça do campo prostrada sobre uma cerca e sob um alpendre, com o corpo de perfil, olhando directamente para a câmara com uns grandes olhos negros e destemidos, ostenta claramente uma pose sensual e charmosa.

Um outro artigo da *Ilustração Portuguesa* resulta feliz pela ilustração de mais um grupo de fotografias de Alvão. Respeitando o tema *Paisagens d'Outono*, as fotografias de Alvão, em número de cinco, dão-nos o retrato dos campos nesta época do ano. Algumas delas, datadas de 1902, 1908 e 1912, o que confirma esta actividade

[74] *Ilustração Portuguesa*, nº 401, 27 Out. 1913, p. 491-4.

de Alvão desde os seus primeiros trabalhos, dão-nos a imagem de camponesas nas suas lides, como em *Carretando pela estrada ramos caídos pelos vendavais*, de 1902, ou *Arranjando os feixes* -, mas também os momentos de reflexão, algo nostálgicos e com uma componente poética muito forte - *Olhando a paisagem melancólica* ou *Atravessando o riacho das chuvas*. Em todas elas se pode comprovar um acuidade especial quer na tomada de vistas, quer na pose dos personagens desta "narrativa". Como sempre, o tratamento da luz é fino e cuidado, resultando numa iluminação natural, mas "caprichosa".

Também de 1912 e 1913 é um outro conjunto de fotografias que iluminam mais um artigo de Alfredo Guimarães intitulado *Manhãs de Névoa*. São fotografias captadas nas primeiras horas da manhã presenciando a alvorada ainda envolta numa neblina densa que produz uma atmosfera algo mágica e irreal. A névoa que paira por de cima dos ribeiros gélidos em manhãs de inverno, a luz brilhante e destemida que trespassa os ramos das árvores que lentamente despertam para um novo dia, os trabalhadores que logo pelo raiar do dia deixam as suas casa em direcção aos campos, são alguns dos quadros que Alvão compõe e que são dados a ver mais uma vez na *Ilustração Portuguesa*.[75]

Entretanto, um primeiro reconhecimento fora do nosso país da qualidade das fotografias de Alvão acontece com a sua participação na Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica e Scientifica di Torino[76], organizada pela revista *La Fotografia Artistica*[77] em 1907, onde é distinguido com o Diploma de Mérito[78].

---

[75] *Ilustração Portuguesa*, nº 412, 12 Janeiro 1914, p. 37 a 39.

[76] Catalogo da Esposizione Internazzionale di Fotografia Artistica e Scientifica - Torino - Sotto l'alto Patronato di S. A. I. R. Principessa Laetina Savoia Napoleone Duchessa d'Aosta - Concorso indetto dalla Rivista Internazionale «La Fotografia Artistica». Giugno - Luglio 1907. O certame realizado no Parque Valentino foi acompanhado de conferências e concertos.

[77] O seu director é Annibale Cominetti e publica trabalhos de Me. Magalhães e de Avelino Barros. Referindo-se nas suas páginas a Portugal diz muito bem de Arnaldo Fonseca e de Avelino Barros

[78] Juntamente com Alvão concorrem também outros 8 fotógrafos portugueses: Avelino Barros, o conhecido profissional da Póvoa de Varzim, com 7 trabalhos na Categoria "B" (1. *Costume di Pescatore*; 2. Id; 3. Id.; 4. *Tipo di pescatore*; 5. *Costume di pescatore*; 6. *Tipo di pescatore*; 7. *Ondata*.); o Dr. A. Bettencourt, de Lisboa, que se apresenta na Secção Científica com 29 fotografias na Categoria "A"; o reputado fotógrafo Arnaldo Fonseca, de Lisboa na categoria "B" e "A" (1. *Paisagem*; 2. *Retrato de Guerra Junqueiro*; 3. *A dança do cão*.); o Prof. Casimiro Joaquim Ivo de Carvalho, de Lisboa na secção científica e na categoria profissional (1. *Trompe de la mouche domestique*; 2. Id.; 3. *Aiguillon de la Guepa*.); Virgílio Machado, Lisboa - Secção científica, em categoria "A" (1. *Pallino da caccia in una gambia*; 2. *Pietra entro la vescica*; 3. *Moneta nell'esofago*; 4. *Osteoperiostite della testa dell'omero*.); a amadora de Moreira da Maia, Porto, Mme de Magalhães na categoria "A" (1. *Um carpinteiro de aldeia*; 2. *No bosque*; 3. *O barco do pescador*; 4. *Coin de cuisine de ferme*; 5. *Ciel d'orage*; 6. *La chemin de la croix*); José e Almeida de Meneses, de Santarém na categoria "A" (6 fotografie a soggetti diversi) e ainda Júlio B. Worm na categoria "B" e "A" (1. *Marina*; 2. *Marina*; 3. *Raccolta*; 4. *Battitura*; 5. *Pescatori*). É entre esta plêiade de fotógrafos nacionais que Alvão sai

Entre os membros do Comité de Honra, encontravam-se os portugueses Arnaldo Fonseca e Worm & Rosa e do elenco do Júri faziam parte Júlio Worm e o cônsul de Portugal, representado pelo sr. Rhó-Guerriero. Uma presença portuguesa que era assegurada pelos nove fotógrafos nacionais entre os quase 400 expositores provenientes da Europa, América e África[79] e que apresentaram cerca de 3000 trabalhos. Inscrito na categoria "A" [80] - aberta a todos - Alvão participa com 12 fotografias cujos títulos deixam transparecer uma grande unidade temática: *Preludio di una tempesta*, *Dicerie*; *La nonna*; *Le Lavandaie*; *Pensierosa*; *In Attesa*; *Dopo il crepusculo*; *Ritorno dal Lavoro*; *Il Pascolo*; *Mietitrice*; *Studio 1º*; *Studio 2º*. Ainda que não seja possível apreciar estes trabalhos - à excepção de um com o título «Lavadeiras»[81] - somos de imediato levados a pensar, a partir dos seus nomes, num conjunto de tipos populares, em momentos de descanso da azáfama do dia a dia e em algumas paisagens ao lusco-fusco. Imaginamos fotografias marcadamente pictorialistas, o que é possível se partirmos do pressuposto que os trabalhos premiados num certame respeitam a estética dominante. Será sintomático da estética privilegiada neste concurso as 18 fotografias[82] apresentadas em pranchas fotográficas no catálogo do prova. Todas elas são marcadas por um gosto pictorialista. Para mais, a entidade promotora, a revista *La Fotografia Artistica*, é uma defensora desta estética e gosto

---

destacado pelas suas fotografias que lhe garantem posteriormente também um reconhecimento entre os seus pares.

[79] Itália (132), França (95), Inglaterra (44), Suíça (8), Rússia (9), Espanha (9), Portugal (9), América (40), Bélgica (9), Turquia (1), Egipto (1), África do Sul (1), Dinamarca (2), Suécia (1), Áustria (11), Holanda (6), Alemanha (13).

[80] Existem as seguintes categorias: Categorias: (A) - Libera a tutti; (B) Riservata agli Abonati; (H) Fuori concorso; (P) Professionisti; É curioso Alvão não participar na categoria de profissionais, mas esse facto permite-nos depreender que ele participa com fotografias que não têm enquadramento na actividade desenvolvida pelo seu estúdio. Constitui mais um elemento para considerar estas fotografias como representantes das séries de cenas campestres de que temos já vindo a falar.

[81] Fotografia publicada no *Boletim Photographico*, nº 94, Outubro de 1907. A fotografia retrata duas lavadeiras na sua lide junto de uma fonte cujas águas seguem por um ribeiro, atrás de si, um pequeno muro faz a passagem para os campos que se estendem até ao horizonte.

[82] 1.Hermann Linck - *Winterthur* - Adieu de; 2.Échole de Photographie - Munich (Directeur Prof. G. H. Emmerich) - s/ título (1; 3.Mr. Curtis Bell N. Y. - *Rawy and Caddy* (dois gatos); 4. Madame Binder Mestro - Paris - *Lourde Gerbe*; 5.Échole de Photographie - Munich (Directeur Prof. G. H. Emmerich) - s/ título (2); 6.Dr. L. Pachó - Firenze - *L'Abbeveraggio* (gado a beber água em ribeiro); 7.Mr. Molfat - Edinburg - *The Dance*; 7.Cm. Mondo - *In Cammino* (duas mulheres num estrada de terra pela Serra; 8.Mr. E. Adelot - Bruxelas - *Cimitière dans les Alpes*; 9.Cm. Mondo - *Valico Alpino* (paisagem dos Pirinéus); Mr. Migul Renan - Barcelona - *Crepúsculo*; 10.Échole de Photographie - Munich (Directeur Prof. G. H. Emmerich) - s/ título (3); 11.Mr. S. Trias - Barcelona - *Mauvaise Journée* - no cais, atmosfera pesado; 12.Mr. Curtis Bell - N. Y. - *La floresta*; 13.Mr. Bohne-Bockenem - *Vecchio Mulino*; 14.Ernest Abribat - Toulouse - *Laveuse* - *Lavadeira* - (Goma bicromada); 15.Mr. Lichtenberg - Osnabruch - *Donne di piscatore* - mulheres a coserem redes de pesca em penumbra. 16.Mr. Albet Regard - Marseille - *Au Vieux Port* - Gomme Bicromatée; 17.Échole de Photographie - Munich (Directeur Prof. G. H. Emmerich) - s/ título (4);

que, de um modo geral, por toda a Europa e América vigora. Não será despiciendo ainda ressaltar a composição da Comissão Artística: dois pintores e um escultor. Podemos assim intuir que os trabalhos de Alvão ali apresentados se tratam de quadros pictorialistas, o que os próprios títulos não contrariam. Encontramos ali as figuras da lavadeira, a camponesa pensativa e melancólica, as costumadas cenas de crepúsculo, do fim do dia de trabalho em que os camponeses regressam a casa. Podemos assim dizer que as temáticas que nos são sugeridas pelas designações das provas apresentadas se enquadram no espírito dos trabalhos habituais de Alvão e que temos o ensejo de conhecer por outros meios.

Já em território nacional, em Outubro de 1913, Alvão vai apresentar pela primeira vez na Exposição Nacional de Artes Gráficas, em Lisboa, as suas fotografias de cenas campestres e bucólicas e algumas das que Joaquim Vieira designou de «Pupilas» e com que é honrado com o *Diploma de Prémio de Honra* e *Medalha de Ouro* (Grupo 3º). Foi uma digna distinção que desenvolveu algum interesse pelo seu trabalho no público em geral, nomeadamente da capital. Na revista *Iris*[83] dizia-se, a propósito da sua participação neste evento, que Alvão, «(...) Génio empreendedor, consciencioso, estudando continuamente (...)» foi «(...) Ultimamente consagrado a assuntos do campo, apresentando-nos cousas lindas e bellas.» «Temperamento de verdadeiro artista, sente e reproduz, o que a natureza tem de lindo , que encanta a vista e alegra a alma!». Alberto Barbosa, jornalista de *O Mundo*, publica no início de Dezembro daquele ano, pouco tempo depois da presença de Alvão em Lisboa, um longo artigo e entrevista com Domingos Alvão. Aqui se diz que Alvão se «(…) dedicou ao estudo dos costumes do norte e pode fixar, com raro talento, aspectos bizarros da natureza, tirando os mais inesperados efeitos de qualquer incidente que olhos profanos viriam banal.(…)»[84].

No ano seguinte, em Maio, apresentava numa exposição individual, que teve lugar na galeria da Misericórdia do Porto, «(...) os seus incomparáveis trabalhos em paisagem.»[85] merecedores, cada um, de uma referência especial, de acordo com a *Iris*[86]. À excepção de umas medíocres que, a não ser para preencher número, ali se expuseram, todas as fotografias são «(...) verdadeiros quadros que encantam, scenas

[83] *Iris*, nº 1, Janeiro de 1914, p. 6
[84] *O Mundo*, Ano XIV, nº 4763, 10 Dezembro de 1913, página 3.
[85] *Iris*, nº 3, Março de 1914, p. 9
[86] *Iris*, nº 4, Abril de 1914, p. 11 e 12

campesinas de flagrante, paisagens belas, efeitos artisticamente surprehendidos.». Já quanto aos acabamentos, ou melhor, aos processos de impressão empregues, a mesma redacção considera que «(...) Alvão, sendo um artista como de facto o é sem favor algum, procurou tirar uns certos e determinados effeitos das suas paisagens empregando uns coloridos que nem sempre foram felizes. Gostariamos antes, que o artista conhecendo os processos fotograficos como profissional competente, empregasse as gommas e o carvão e certamente tiraria outra riqueza de tons muito superior, tanto relativo à sua inalterabilidade como harmonia de gamas. Foram cento e setenta e sete os quadros expostos todos emoldurados e pelos vendidos n'um meio como o nosso, demonstra á evidência, quanto a exposição agradou.». Este comentário indica-nos que Alvão prescindia da utilização dos chamados *processos nobres*, como a goma bicromatada e o carvão, tão admirados neste período, optando pelas simples colorações finais. No entanto, a mestria de Alvão manifestava-se no rigor com que impressionava as suas chapas, assim como no cuidado das suas impressões em papel, ainda que fossem brometos. A esse nível já os comentários da *Iris* referem algumas «impressões especiaes», de que salienta «Enchendo a cantarinha», «É bello! é verdadeiro. A luz, a naturalidade, os effeitos, as nuances, tudo alli está tratado por mão de mestre. Foi verdadeiramente feliz o artista ao surprehender aquelle encanto.»[87]. E o texto continua exaltando as qualidades de Alvão: «(...) todos elles [fotografias] dão honra ao mestre da paisagem fotográfica em Portugal, e por isso não porêmos mais algum em relêvo porque elles sentem e têm em si alguma cousa que encanta, que nos atrae e demonstra que o seu autor não é um photographo, mas alguma coisa mais. Trabalhar em galeria não é o mesmo que fazer photographia ao ar livre, porém n'esta exposição se mostra evidentemente que se pode ser um bom profissional no atelier e um distinto artista paisagista.»[88].

Pouco depois, as mesmas fotografias são expostas no Salão da Ilustração Portuguesa, em Lisboa, dando, então, oportunidade ao grande público da capital de observar as suas famosas imagens da região norte do país. No dizer ainda da redacção da *Iris*, «(...) se ella entre nós [Porto] constitui um acontecimento, na capital, sem duvida, vae ser «rendez-vous» da arte.». E na verdade, de acordo com o artigo lançado nas páginas da *Ilustração Portuguesa*[89], a exposição de Lisboa revestiu-se do

[87] *Iris*, nº 5, Abril de 1914, p. 8 e 9.
[88] *Iris*, nº 5, Abril de 1914, p. 8 e 9.
[89] *Ilustração Portuguesa*, nº 434, 15 Junho 1914, página 741-43.

maior sucesso e foi considerada «(…) a todos os títulos brilhante, e a maior que no género se tem realizado em Portugal.». Referem-se «(…) cerca de duzentos admiráveis exemplares dos seus estudos de paizagens, figuras e costumes das nossas províncias do Minho e Douro (…)» que não só entusiasmaram «(…) os milhares de pessoas que atenta e alegremente passaram perante as expressões vivas e insinuantes (…)» dos quadros de Alvão como conquistaram «(…) esse publico, o qual dificilmente se poderá esquecer de que lhe deve [a Alvão] algumas horas de verdadeiro prazer espiritual e (…) uma lição de nacionalismo (…)». São-nos dadas a ver as reproduções de cinco das fotografias apresentadas na mostra que, como se diz, são «(…) verdadeiros quadros de género, nos quaes, pela felicissima distribuição de luz, as figuras rusticas, abraçadas no delicado ambiente das paizagens adquirem um verdadeiro relevo e um movimento egual áquele que se admira quando tocado nos mais belos quadros, pelos mais insignes artistas.».

O forno[90] é uma imagem que retrata o momento em que a camponesa retira o pão do forno a lenha. Captada na penumbra, esta jovem tem o rosto iluminado pela luz das brasas de cozer o pão que sai pela boca do forno. O contraste intenso entre o forno iluminado e o resto do espaço envolvente e negro conferem à imagem uma áurea mágica e que nos obriga a concentrar a nossa atenção no "milagre" do pão. Parece que Alvão pretende dignificar este acto quotidiano e tão banalizado que é o da transformação dos cereais em pão. Porventura, somos levados a imaginar o pão quente acabado de cozer ainda fumegado e exalando o seu típico odor a lenha!

Na Eira é uma cena típica dos trabalhos realizados diariamente: uma camponesa trata do milho, o monte de feno, por detrás, e os celeiros, apresentam-se quase como cenários, pela sua disposição, enquadrando as actividades habituais.

Já noutra fotografia - *Linho Novo* - duas jovens preparam o linho para ser tratado. *Pelo Caminho* retrata dois bois que se encontram no caminho de um pinhal. É uma paisagem tipicamente "naturalista" em que a cena é dominada pela presença dos animais, possantes, num cenário calmo e animado pelos pinheiros que se erguem para o céu.

[90] Encontra-se uma prova desta fotografia na posse dos descendentes de Alvão no Porto, entoada a cor de laranja, o que confere ainda mais densidade à imagem, já que toda a luz, agora colorida, parece emergir verdadeiramente das brasas.

Ainda outra - *Na Madrugada* - retrata a contra luz, aos primeiros raios de sol da manhã, a lavadeira que de manhã cedo parte para o rio com o cesto de roupa amparado na anca.

Estas cinco imagens são assim apresentadas como representativas do todo mostrado na exposição que foi «(…) visitada por muitas senhoras e cavalheiros, destacando-se entre estes, muitos escriptores, pintores, poetas, photographos e representantes da imprensa.»[91]. As fotografias expostas encontravam-se também à venda e, comprovando a receptividade do público da capital, como se diz n'*O Mundo* de 10 de Junho «(…) já ontem se venderam bastantes quadros (…) dos mais lindos que figuram no curiosissimo certame.»[92]. Refere-se ainda neste último artigo que estes trabalhos «(…) bem mereciam figurar num album de propaganda, que valeria certamente muito mais do que o que até hoje se tem feito no estrangeiro em favor do desenvolvimento do turismo entre nós». Esta observação revela já o interesse que o trabalho de Alvão desperta nos indivíduos mais preocupados com a propaganda e o desenvolvimento do turismo nacional.

É este aspecto das fotografias de Alvão, didáctico, se quisermos, que é agora percepcionado e que irá fazer com que, num ritmo sempre crescente, a actividade deste fotógrafo venha ser muito solicitada pelas instâncias ligadas à divulgação e promoção turística e cultural do nosso país como teremos o ensejo de verificar adiante através dos vários processos de encomenda. Para já, a Sociedade Propaganda de Portugal num livro que publica em 1919 - *Portugal: La Ville du Porto et ses environs*...»[93] utiliza 3[94] fotografias, assinadas e datadas, relativas aos arredores do Porto, como é hábito: «Environs du Porto - I, II., III - Types de paysans» e como diz a legenda reportam-se a tipos regionais. Na verdade, é mais do que isso, são figuras de mulheres do campo que não posam frontalmente para a câmara ostentando os seus trajes, mas que são retratadas durante a sua labuta diária. Numa fotografia, de 1911, duas mulheres orientam duas juntas de bois que arrastam os arados lavrando a terra. Outra fotografia, datada de 1900, pelo que será das primeiras de Alvão, pelo menos

[91] *A Vanguarda*, 10 de Junho de 1914, página 4.
[92] *O Mundo*, 10 de Junho de 1914, página 3.
[93] AAVV - *Portugal: La Ville du Porto et ses environs - Indications générales à l'usage des voyageurs*. Lisboa: Sociedade Propaganda de Portugal, 1919.
[94] Podem ser de Alvão algumas outras das que preenchem o livro num total de 60, mas estas são as únicas assinadas e datadas.

entre aquelas que são nossas conhecidas, utilizada em várias publicações[95], donde se pode ver o carácter expressivo que apresenta - *Maia - faina dos Campos* - dá-nos a imagem de uma rapariga do campo, sentada na eira para onde se abrem as lojas e os alpendres, de costas para a câmara, num ambiente/cenário rústico decorado por dois montes de feno e um carro de bois. Ainda outra de 1913 retrata uma mulher na eira, junto de um espigueiro, com seu lenço na cabeça, que junta o milho espalhado. Por detrás, envolto na neblina, uma sequência de montes de feno que se começam a formar, assemelhando-se a grandes chapéus fechados, preenche o segundo plano.

Ainda no ano de 1914, Alvão participa na Exposição Nacional de Artes Gráficas e da Indústria do Livro, em Leipzig[96] onde os seus trabalhos mereceram a medalha de prata.

Apenas um ano depois, efectua mais uma internacionalização na Exposição Internacional do Panamá - Pacífico, em 1915, por ocasião das celebrações da abertura do Canal do Suez. Podemos observar duas das fotografias enviadas por Alvão ao certame que são publicadas na *Ilustração Portuguesa*[97], onde também se presta homenagem ao seu distinto autor. *Em plena faina - Alfena* retrata uma jovem camponesa que lança o seu gadanho por sobre o monte de feno. Numa pose difícil e de "estilizado" esforço, esta rapariga compõe uma linha diagonal que ascende da esquerda para a direita, criando assim um vector dinâmico e intenso que torna a leitura da imagem imediata. A outra - *Nas horas Vagas, Trofa* - utilizando uma luz crepuscular, regista, numa ambiente poético, um homem nas margens do rio, em contraluz, pescando no final de tarde.

Em 1916, Alvão participou ainda na Exposição Nacional de Photographias promovida pela revista *Arte Photographica*, entre 23 de Novembro e 10 de Dezembro, que teve lugar em Lisboa, nas salas da S.N.B.A. e a que já nos referimos em capítulo anterior. Previa-se inicialmente que fosse especialmente destinada «(...) aos trabalhos de bromóleo, mas também aberto a outros processos, tanto de

[95] AAVV - *Portugal: La Ville du Porto et ses environs - Indications générales à l'usage des voyageurs*. Lisboa: Sociedade Propaganda de Portugal, 1919; *Portugal Económico, Monumental e Artístico*. Lisboa: Editorial Lusitana, s/d.

[96] Diz ainda Joaquim Vieira no mesmo Álbum que Alvão participa na Exposição de Leipzig em 1903 (o que deve ser um erro já que a exposição de Leipzig conhecida é a de 1914 e também porque não há nenhuma outra referência a este evento em 1903 salvo o artigo de António Lopes Ribeiro no *Primeiro de Janeiro* de 7 de Novembro de 1984 , mas que é redigido "em cima" do texto de Joaquim Vieira, já que o motivo do artigo é o lançamento do referido catálogo).

[97] *Ilustração Portuguesa*, nº 501, 27 Setembro 1915, p. 389.

impressões por contacto, como ampliações iguais ou superiores a 13x18.(...)»[98]. Acabou por ter a participação de inúmeros trabalhos resultantes dos mais variados processos sendo aqueles em brometo os de maior número. Alvão participa com 26 brometos que apresentam formatos que vão desde o 13x18 ao 18x26 e todos eles figuram como primeira classe sendo que a classificação inclui além desta mais duas categorias: 2ª classe e menção honrosa. Vários outros fotógrafos profissionais - categoria em que Alvão concorre - obtiveram iguais classificações: Fotografia Brasil, de Lisboa com 13 trabalhos em brometo, todos de 1ª classe; Fotografia Inglesa de J. & M. Lazarus, com 7 trabalhos também em brometo, todos em 1ª classe; ainda com brometos, Francisco Perdigão, como amador, vê 4 dos seus 10 trabalhos em 1ª classe. Noutros processos como o Bromóleo há a destacar a presença de B. dos Santos Leitão com 18 fotografias neste processo, todos com 1ª classe, como amador; ou Pedro Lima do «Studio» de Lisboa, como profissional, com 4 trabalhos em bromóleo apresentados todos eles em 1ª classe[99], além de outros fotógrafos que já referimos anteriormente.

Não foi possível visualizar estas fotografias enviadas por Alvão e merecedoras da classificação de 1ª classe, mas pelos títulos que os seus trabalhos ostentam, quase que reconhecemos de imediato muitas das suas imagens de cenas campestres deste período. Veja-se: *Saborosos frutos - Barcelos, Em plena faina - Santo Thirso, Effeitos de Nevoeiro, Vindimas, A Caminho de Casa, Margens do Ave, Tarde de Sol, Pastores em descanso, Fim de tarde, Interior Rústico*. Estava prevista a edição de um Álbum[100] com cerca de 100 ilustrações reproduzindo os mais destacados trabalhos a concurso, onde poderíamos, certamente, encontrar as fotografias de Alvão, mas que não terá sido concretizado.

O reconhecimento de que foi alvo, ao longo destes anos, coloca-o como elemento do Júri da exposição que se realiza em Dezembro de 1917 no salão das Belas Artes do Palácio de Cristal, organizado por uma Comissão Promotora.

A exposição contou apenas com 37 fotógrafos entre amadores e profissionais, mas o número de trabalhos apresentados, acima de 450, transformou-a num certame de grandes dimensões. Alvão, aí, dividia as responsabilidades de classificação com Antero Araújo, presidente do Júri e Macedo de Freitas, um amador.

---

[98] *Arte Photographica*, Ano II., nº 14, p. 213, Abril de 1916.
[99] *Arte Photographica*, Ano II., nº 21, p. 326-335, Novembro de 1916.
[100] Ver pág. 358 do ano II. da *Arte Photographica*

Em 1917, é publicada na *Arte - Revista Ilustrada*, uma fotografia de Alvão intitulada «Silêncio do Ave - Sto. Tirso». Datada de 1916 e assinada, esta fotografia a preto e branco apresenta o já habitual arranjo cénico: uma rapariga do campo, nas margens do Ave, com uma pose delicada, contempla as águas calmas do rio que espelham as margens.

Já na década de 20, e terminando este primeiro grupo de apresentações ao público nacional e estrangeiro com que consagra a sua actividade como artista fotógrafo, merece o nosso destaque a participação de Alvão na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro em 1922-23.

De acordo com o respectivo catálogo, em quase todos os grupos e secções se verifica a utilização da Fotografia como "veículo de comunicação" - um meio mais directo de dar a conhecer instalações, peças, etc.,. Mas existe espaço também para uma verdadeira mostra de fotografia que se encontra no Grupo XXX («Artes Gráficas») da Secção E («Industrias Manufactureiras»), como aliás já se havia verificado na Exposição de 1908. São vinte e cinco expositores portugueses[101] que, juntamente com Alvão, vão até ao Brasil atestar o estado da fotografia portuguesa por aqueles anos. Entre os fotógrafos mais conceituados do continente - Photo-Palace, Silva Nogueira, Beleza, Fotografia Moderna, Santos Lima - Domingos Alvão é distinguido pelo *Júri Internacional de recompensas* com o *Grande Prémio (Photographia Colorida - Classe 8).*

No Catálogo Oficial da Secção Portuguesa[102] é possível analisar, intercalados com o texto, seis dos trabalhos com que Alvão se apresentou na exibição e que foram designados, no geral, como *Paisagem artística em fotografia - Costumes Portugueses*.

[101] Ramos de Abreu, fotografias regionais; A. A. de Albuquerque, fotografias regionais; Manuel Rodrigues Aldegalega, fotografias regionais; Domingos Alvão, Fotografia Alvão, paisagens artísticas em Fotografia; Dr. Artur da Mota Alves, fotografias; Câmara Municipal da Horta, Fotominiaturas; Pedro Duarte Costa, Fotografias; Raul Pinto da Cruz, fotografias a cores por processos químicos; Vitorino da Fonseca Dias, fotografias de paisagem; Fotografia Beleza, Ampliações Fotográficas e Esmaltes; Fotografia Moderna, fotografias artísticas; Fotografia Santos Lima, fotografias de estudo e regionais, Álbuns de Vistas; Joaquim de Freitas, fotografias; Julio Matias, fotografias; Joaquim Pereira Monteiro, fotografias; Joaquim Silva Nogueira, Fotografia Brasil, fotografias; António Augusto da Silva Paracana, fotografias; Photo-Palace, Lda., fotografias; Serafim Cardoso Pimenta, fotografias; João Marcos Pinto, fotografias regionais; José Vasco Serra Ribeiro, ampliações fotográficas de vistas de Portugal, tiradas de Aeroplano; Royal-Photo, fotografias; Octaviano do Carmo e Sá, fotografias; A. Salgado, esmaltes fotográficos; António C. dos Santos, fotografias de paisagem; Armando Bastos Silva, fotografias;

[102] Exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922 - *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa*. 1922.

As fotografias são aqui acompanhadas de pequenos textos sob a forma de legenda[103] que mais acentuam o carácter romântico e delicado destes quadros de paisagem.

Outras destas fotografias artísticas, de cenas campestres e bucólicas, foram alvo de publicação sob a forma de bilhete postal, e podem ser consultados, agora, no Centro Português de Fotografia. De acordo com a tipologia dos 47 postais que ali se encontram, podemos identificar seis colecções diferenciadas, embora, por vezes algumas fotografias se repitam em algumas delas.

A colecção 1 tem 9 postais[104] que ostentam no verso «Foto-Alvão - R. Santa Catarina, 120, Porto - fotógrafo paisagista, premiado em (...)», com legendas em português e em francês, e são numerados, alguns com números muito elevados como o 804. Certamente não será tratará de uma numeração de postais de Alvão, mas de uma colecção mais vasta onde estes se integram.

---

[103] Transcreve-se aqui na íntegra todas as legendas por se considerar tratar-se de informação muito válida para o entendimento destas fotografias no seu contexto cultural:
1. *É um momento de descanso na longa jornada através os lindos campos luxuriantes das bandas de Santo Tirso. A cachopa pousa o açafate, senta-se um instante, vai urdindo maquinalmente a meia com as agulhas e o algodão que sempre traz para as* hora vagas *e sonha … sonha naquele belo rapazola que ela vio na feira, tão ageitado, de barrete verde e jaqueta ao hombro, com os seus botões de metal branco e a sua varinha na mão. Sonhos de amor de uma alma simples de camponesa…*;
2. *Filhas do Leça - O rio Leça é aquele rio encantador que foi cantado por António Nobre e que vem espreguiçando-se em contorções bizarras, por entre margens pitorescas até á vasta planície onde está o Mosteiro templário de Leça do Balio e, mais adeante, até Leça de Palmeira e Leixões. Rio cheio de encanto onde as lavadeiras vão batendo a roupa ao ritmo do marulhar das águas e ao compasso dos cantares á desgarrada das moçoilas que lavram a terra fecunda onde a vegetação é ardente, em que a paisagem é serena e sentimental como a alma doce das raparigas dessas terras*;
3. *O Regresso a Casa - Deliciosa paisagem, toda impregnada de nostalgia, particular ás brandas horas da tarde, á hora em que a faina dos campos termina e se volta, outra vez, para a casinha distante pelos caminhos que atravessam os bosques e os pinhais. É todo o ambiente da verdadeira paisagem portuguesa, esse ambiente cheio de ternura e que seduz os que veem a Portugal pela primeira vez. Esta fotografia, na sua simplicidade, evoca esses recantos pitorescos e sadios onde a vida brota fortemente com a seiva rebenta das arvores das florestas*;
4. *A Ceifeira* - sem legenda.
5. *Encantadora composição feita pelo mestre fotógrafo Alvão, com o título «Saborosos fructos» e que surpreende, com rara felicidade, um dos lindos recantos verdadeiros de Portugal e o sorriso gracioso e fresco de uma das nossas belas raparigas do campo*;
6. *Entardecer - Esta fotografia contém toda a saudade nostalgica do entardecer das margens do Douro, desse rio fantastico que vem, desde muito longe, até à cidade do Porto, onde um povo laborioso e honesto, Trabalha com a fé e a convicção que produzem uma pátria grande como é a Pátria portuguesa, banhando a terra onde os fructos saborosos, tem a magia de transformar as almas na sua fermentação de maravilha. Esta fotografia que, parece uma artistica estampa da Rivière, representa, em silhueta, as margens do Douro, junto à cidade invicta, e a ponte elegantissima que, em curva ousada, é o traço de união dos dois lados do rio.*

[104] «nº 804 - Água acordada - Gatão - Amarante», «nº 792 - Terra sedenta - Gatão - Amarante», «nº 686 _ Guloza - Barcelos», « nº 313 - Compasso de espera - Moreira da Maia», «nº 907 - Nª Srª da Piedade - Serra da Gralheira», «nº 757 - Ninfa - Ermezinde», «nº 828 - Bruma d'Outono - Chaves», «nº 91 - Escutando - Vilar do Paraíso»

Estes postais, todos gravados com a assinatura habitual de *Alvão*, reproduzem paisagens de Amarante, Barcelos, Moreira da Maia, Serra da Gralheira, Ermezinde, Chaves e Vilar do Paraíso, de acordo com as características já típicas da fotografia de Alvão. A presença constante da figura feminina é retratada em cenários campestres, nos seus afazeres diários - lavando roupa nos ribeiros, na ceifa, enchendo os cântaros na fonte - ou, simplesmente, contemplando com poses delicadas a natureza, paisagens que se estendem por vales e montes, os riachos. Estas jovens protagonizam papéis de autênticas «ninfas», quer seja no sentido de mulher jovem e formosa quer naquele que identifica a divindade da mitologia grega, que presidia aos rios, fontes, bosques, montanhas, etc.

Outra colecção de apenas três postais, em cujas costas se indica «Colecção Alvão - Porto», reproduz fotografias realizadas por Alvão para o Instituto do Vinho do Porto, pelo que serão já edições dos anos 30. São homens com poceiros em fila indiana, um homem e uma mulher na vindima e outra imagem de mulheres na vindima no Douro.

Uma terceira colecção de 17 postais reproduz fotografias de Alvão de paisagens e tipos regionais, datadas entre 1912 e 1918. Datadas e assinadas com o timbre *Alvão / Porto*, ostentam no verso a inscrição «Alvão Photographo - R. Santa Catarina, 100, Porto». Muitas destas fotografias foram publicadas nas várias revistas que vimos atrás e são aquelas que Alvão realiza nos campos, nas zonas rurais em que perscruta a vida daqueles que as habitam, como é o caso de uma família campesina comendo com satisfação e serenidade à mesa num alpendre de casa rústica. Em praticamente todas as fotografias, a mulher é a protagonista destas cenas que Alvão compõe e que ilumina de forma delicada. Uma luz, normalmente difusa, natural, proveniente de um só ponto, é como que o elemento aglutinador de toda a imagem, suavizando contrastes, criando sombras, mas iluminando com detalhe os rostos que estas jovens, aparentando alguma timidez, fazem por esconder. São mulheres que, junto ao mar, na soleira de uma porta ou nos campos, olham serenamente para a paisagem e sonham, provavelmente, com os seus amores.

Editado pelo Avenida Hotel das Termas de S. Pedro do Sul, o postal de uma outra colecção, assinado, reproduz uma fotografia de mais uma cena rural em que uma mulher, sentada junto à porta de uma casa, com um chapéu de palha na cabeça fia o linho numa tarefa tão costumeira da vida do campo.

As outras duas séries retomam os mesmos temas da vida rural, cenas de trabalho - juntando as espigas, puxando a junta de bois, pastoreio, lavando roupa - e retratos (plano americano) de jovens camponesas trajadas com as vestes regionais e com o já habitual rosto de perfil. Os doze postais da colecção 6[105], dos quais apenas um é datado, de 1914, reproduz vistas de Amarante, Barcelos, Gatão, Ermezinde, Trofa, etc. sendo alguns repetidos em outras séries.

No seu todo, este conjunto de postais do núcleo do Centro Português de Fotografia é um feliz repositório das fotografias artísticas de Alvão. A sua publicação sob a forma de bilhetes postais contribuiu certamente, a par das revistas, jornais, etc., para a divulgação da fotografia de Alvão, mas também de uma região que insistentemente este fotógrafo retratou, encenou e deu a conhecer através da sua lente - a região Duriense.

Estes trabalhos são a nota artística por excelência no seio de todo o trabalho desenvolvido pelo seu autor que é marcado por um extremo profissionalismo e exemplar domínio técnico. Foram realizadas sem qualquer finalidade económica, apenas por puro deleite artístico, sem qualquer remuneração e concretizam um modo tão próprio de fotografar que, mesmo em trabalhos de encomenda posteriores, irá estar presente como sendo a nota poética e a "assinatura" de Alvão. Perante estas fotografias, ditas artísticas, de paisagens rurais, ou campestres, temos a sensação de olhar para um trabalho único. O olhar exercitado e quase domesticado encontra tal familiaridade nestas imagens que as identifica de imediato. Reconhecemo-las como identificaríamos o autor de uma pintura pela sua paleta cromática, pela forma como resolveu colocar na tela todos os elementos da paisagem ou simplesmente o traço que permite adivinhar a mão criadora. Também na fotografia existem elementos que, numa leitura atenta, denunciam o seu autor. E se a manifestação do individual nas artes plásticas, de um modo geral, sobressai mais intensamente devido às características inerentes ao próprio processo criativo, a fotografia retém também esta propriedade. Na multiplicidade de imagens que realiza, o fotógrafo define, obrigatoriamente, uma determinada forma de fotografar - o modo de enquadrar a

[105] «Anjo da Guarda - Trofa», «Compasso de espera», «Vida que passa - Leça do Balio», «Oiro Novo - Barcelos», «Pão nosso de cada dia - Trofa», «Terra sedenta - Gatão», «Em Família - Gralheira», «Cenário rústico Ermezinde», «Para a Feira - Barcelos», «Flor d'espuma (Ermezinde)», «Vindimeira - Barcelos», «Filhas do Leça - Ermezinde».

cena, isto é, a definição da tomada de vistas, o maior ou menor empenhamento / comprometimento no compor a própria cena, o tipo de material usado, desde as variadas distâncias focais das objectivas até ao processo de impressão utilizado.

A globalidade dos trabalhos fotográficos de que temos vindo a falar carece ainda de uma análise mais profunda no que toca os aspectos relativos à essência da imagem fotográfica e ao fenómeno de percepção deste tipo de registo, sem o qual o entendimento sobre os mesmos permanece algo obscuro. Por esta razão, pretendemos explorar aqui os mecanismos de leitura da fotografia, os seus limites e potencialidades.

Apesar da natureza da fotografia se diferenciar daquela das restantes artes visuais, a forma como o fotógrafo "objectiva" a realidade através do seu instrumento - câmara fotográfica - passa pelos mesmos mecanismos. Para que tal afirmação se compreenda inteiramente e não restem dúvidas relativas à subjectividade da fotografia, questionada pelos processos *mecânicos* de que faz uso, impõe-se uma análise da essência deste meio artístico e dos resultados que provoca no seu observador.

Os mecanismos pelos quais o fotógrafo percepciona a realidade, deve-se dizer, são os mesmos de que partilha o pintor, o escultor ou o arquitecto. Quanto à câmara fotográfica, convém também referir que ela desempenha um papel idêntico ao dos pincéis, do escopro ou do martelo, sendo o resultado da sua prática - a prova fotográfica - tão subjectiva quanto a tela do pintor. Contudo, quando partimos para a análise de uma fotografia, devemos ter em conta que os seus códigos de leitura são diferentes daqueles usados na pintura. A fotografia apresenta, à partida, uma maior aproximação à realidade que *representa* do que a pintura, mas não restam já dúvidas de que o fotógrafo, inevitavelmente, participa da situação que retrata. Por outro lado, enquanto a pintura pode simular a realidade sem a ter visto (os seus referentes podem ser *quimeras*), a fotografia nunca nega o referente de que parte e sem ele não chega a existir, tão ligada que está a esta dupla condição de realidade e passado. Como bem observou R. Barthes, a *Referência* é a ordem fundadora da fotografia e o noema que a define será *isto foi*.[106] Esta condição que, de início, se poderia julgar limitativa para a prática fotográfica enquanto expressão artística, acaba por se revelar numa *mais valia*

[106] Roland Barthes, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

para aqueles que se sentem estimulados pela sua magia. Como diz Bazin[107], o facto de as fotografias serem criadas por uma câmara, e não feitas à mão, influencia profundamente a nossa maneira de vê-las e usá-las, pois a fotografia tira vantagem de pela primeira vez entre o objecto original e a sua reprodução se interpor apenas, como auxiliar, um agente não-vivo. Poder-se-ia falar de um uso *perverso*[108] da fotografia pelo fotógrafo que, ao saber da crença do observador no seu apego ao referente, faz *passar* uma imagem falsamente real. Recorre-se a este artifício de acordo com a maior ou menor consciência que se tem da sua possibilidade bem como na medida da astúcia e da perspicácia do autor. Enquanto nas artes visuais tradicionais é perceptível a existência de uma intenção ao *representar* determinados aspectos (pois eles não existiriam se não tivessem sido ali inseridos), na fotografia, que se encontra condicionada pelo real, a imagem é passível de ser transmitida sem serem questionados os seus elementos constituintes, tornando-a um meio de comunicação mais subtil e, porventura, mais eficaz. Deste modo, a imagem fotográfica, como refere S. Krakauer[109], é um produto da cooperação entre a realidade física e a habilidade do fotógrafo de seleccionar, moldar e organizar a matéria-prima - o real. Alvão, no caso, tem a possibilidade de transformar, antes de mais, a própria realidade de modo a dar a conhecer uma nova «verdade». As vastas capacidades da fotografia e o seu largo uso suscitaram a Barthes[110] a curiosa constatação que, se de início a Fotografia fotografa o que é «notável», algum tempo depois, é ela mesmo que decreta o que partilha dessa qualidade no momento do disparo, pela possibilidade que tem de produzir uma *máscara* capaz de fazer de um rosto o produto de uma sociedade. É neste enquadramento que entendemos a Fotografia de Alvão: as suas imagens dignificam a realidade que reproduzem, valorizam e, como culminar desse processo, destacam-se do seu referente enquanto meio de transmissão para se apresentarem sob a forma de verdadeiros ícones. É o que sucede com algumas vistas da cidade do Porto, com paisagens rurais, com retratos de camponesas ou com algumas fotografias de paisagens do Minho ou do Alto Douro: tornam-se elas mesmo na realidade e

[107] André Bazin, «Ontologia da Imagem Fotográfica» in *O que é o Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

[108] Com base na ideia também defendida por Joan Fontcuberta em *El beso de Judas – Fotografía y Verdad*, p. 17: «La cámara testimonia aquello que há sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra consciencia. La fotografía actúa como el beso de Judas ...»

[109] Cf. R. Arnheim, *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

constituem a imagem de marca do produto que reproduzem. As fotografias de Alvão, como a Fotografia em geral, têm forçosamente de ser observadas «(...) como encontros entre a realidade física e a mente criativa do homem - não simplesmente como um reflexo dessa realidade na mente, mas como uma região intermediária na qual as duas energias criadoras, o homem e o mundo, se encontram como rivais e companheiras em pé de igualdade, cada qual contribuindo com seus recursos particulares.»[111]

O impacto das imagens provoca um efeito maior do que a visão porque as fotografias não se explicam por si mesmas, mas vêem o seu significado depender do contexto global de que fazem parte, dos motivos e atitudes das pessoas retratadas e também do valor atribuído pelo espectador à vida, às condições sociais, ao bem-estar humano, à justiça, à liberdade, etc. Por essa razão, as fotografias de Alvão de camponesas em ambientes rústicos e idílicos são aptas para promover uma ideia da vida nos campos e do trabalho muito mais sorridente do que na realidade se apresenta. Essa «visão» que Alvão alcança nestes trabalhos corresponde a uma forma de estar na vida, de encarar a civilização e que se manifesta numa profunda admiração pela natureza genuína onde reencontra as sensações de descanso, calma e paz. Podemos dizer que estes trabalhos são a manifestação de um espírito verdadeiramente romântico, por um lado, e nacionalista, por outro, fazendo reviver, já no século XX, os resquícios, a permanência ou o retomar de questões grandemente abordadas ao longo da centúria passada.

As imagens que trazemos para a nossa análise são o produto de um olhar, de um processo de codificação; são o edifício cujos alicerces temos de entender.

São vários os elementos que concorrem para este processo de criação fotográfico: a pose, a tomada de vistas, o retoque, todos os procedimentos de impressão, etc.

Em relação à pose, importa salientar a grande atenção que Alvão lhe dedicava, tendo confessado, já em 1913, ao jornal «O Mundo», a forma como levava a cabo esta encenação tão característica da sua obra, a propósito de alguns trabalhos seus que, nos anos 80, Joaquim Vieira veio a designar de «As Pupilas»[112] - «(...) Estes meus trabalhos são, por via da regra, preparados. Caminho, encontro um trecho belo de

---

[110] Roland Barthes, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989

[111] Cf. R. Arnheim, *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, página 117.

[112] Joaquim Vieira, "O Fotógrafo Alvão e as suas Pupilas", in *Colóquio Artes*, nº 51, Dezembro 1981.

paisagem, lobrigo um palminho de cara agradável e fixo o tripé. Depois, segundo o meu critério artístico, disponho a personagem; conjugando-a o mais harmoniosamente possível com o scenario, e disparo a machina. Outras vezes, são criaturas humildes, pobres e insinuantes raparigas que eu levo comigo e a quem mando colocar em atitudes próprias a troco de um salário. Ninguém calcula o esforço enorme, esgotante, arrazador que eu tenho de realizar para conseguir um cliché com interesse. São horas que se gastam para uma só fotografia. Porque, o meu amigo compreende, estes modelos que me auxiliam são raparigas incultas, sem educação, tão rudes como rude é o seu trabalho. Conseguir dellas uma expressão delicada, um olhar intelligente e vivo, um sorriso galante, uma natural colocação de braços, representa quasi um milagre. (...)»[113]

Mais do que um depoimento, trata-se de uma confissão notável em que é o próprio autor que nos revela o processo de criação; faltou-lhe justificá-lo!

Com esta técnica de composição constrói um quadro "verdadeiro", de pleno realismo, e quase o adivinhamos a enjeitar os seus personagens diante da objectiva. Modelos que são moças camponesas a quem Alvão solicita que posem para ele a troco de alguma recompensa.

Estamos perante um exemplo de um uso *perverso* das capacidades fotográficas que já vimos atrás: Alvão sabe que o observador olha confiante para as suas fotografias e encontra a referida trabalhadora com um sorriso rasgado, "cantando" felicidade, e dando coragem e entusiasmo a todos aqueles que não acreditam numa vida de satisfação no campo e vivem em condições depauperadas.

A *construção* das fotografias vai ainda mais longe. No decorrer da consulta que realizámos do espólio, ainda no Arquivo Nacional de Fotografia, foi possível observar perto de 2 centenas de negativos[114] relativos a estas temáticas e arquivados nos contentores do *Fundo Antigo*[115]. Verificou-se que a maior parte dos espécimes fotográficos são muito *trabalhados* sendo o retoque uma presença constante. Este retoque é executado para atingir determinados aspectos tonais ou lumínicos da

[113] «O Mundo», Ano XIV, nº 4763, 10 Dezembro 1913, página 3.
[114] São todos negativos de vidro e com emulsão em gelatina e sais de prata.
[115] Este *Fundo Antigo* diz respeito ao primeiros anos de actividade de Alvão e incluem quase exclusivamente fotografias de temas rurais: cenas de trabalhos agrícolas, retratos de camponesas, paisagens rurais, grupos de trabalho, … Somos levados a a pensar que este núcleo, distinto da organização dos restantes espécimes da Fotografia Alvão diz respeito apenas ao trabalho realizado pelo próprio Alvão fora das actividades habituais da casa comercial e, por assim dizer, às fotografias de carácter artístico.

imagem, pelo que se percebe que Alvão, além do processo de sensibilização no momento da tomada de vistas, infligia alterações no negativo de modo a obter a imagem que anteriormente havia pensado.

São vários os processos de retoque utilizados nestes negativos. Uma forma de o fazer consistia na tintagem de parte ou da totalidade do negativo, ora com uma espécie de aguarela, normalmente de tons avermelhados, ora com verniz. O primeiro processo, com "aguada", permitia escurecer um determinado aspecto da imagem, sendo mormente utilizado para tornar as nuvens e os céus mais densos, criando assim um ambiente mais dramático. Por vezes o retoque é praticado sobre a linha de horizonte das paisagens fotografadas por forma a obter o efeito de silhueta. Muito comum também é a tintagem pontual das manchas deixadas pelos grampos do *chassis*, que não permitiam a sensibilização da prata naquelas zonas, para que o negativo pudesse ser utilizado na impressão na sua totalidade. O outro retoque, com verniz, pelo contrário, aclara a imagem permitindo dar maior visibilidade a qualquer pormenor que, por efeito das condições de luz naturais, havia resultado mais escuro do que o desejado. Em alguns outros casos o retoque é ainda feito com lápis ou até caneta, sendo, por vezes, praticado em *rede*, sobre uma zona de grande dimensão do negativo ou na totalidade, por forma a criar um efeito homogéneo. Ainda de acordo com os resultados pretendidos estas formas de retoque podem ser exercidas no lado da emulsão ou do suporte da espécie, encontrando-se alguns negativos com os dois lados retocados. Uma situação curiosa com que nos deparámos foi a utilização de uma segunda chapa de vidro tintada de vermelho que se apresenta "colada" ao negativo, com o que se pretende criar um efeito de sombra, mas que também permite fazer uma só experiência sem danificar o negativo original. A análise destes aspectos técnicos apresenta-se de grande utilidade porque nos ajuda a compreender até que ponto a *mecanicidade* da fotografia é posta em causa, mas também revelam que Alvão determina o que pretende obter com uma dada fotografia e que utiliza os vários artifícios ao seu alcance para atingir os seus objectivos. Esta forma de controlo da imagem fotográfica verifica-se ainda noutro tipo de fotografias que não estas de cenas rurais: há fotografias de arquitectura e de espaços de exposições em que o retoque é utilizado para "eliminar" pessoas da imagem. Porventura, se Alvão tivesse à sua disposição as potencialidades da fotografia digital, tão em voga nos nossos dias, não hesitaria experimentá-la.

Essas primeiras fotografias «(...) são o fruto do [seu] estudo aturado, da [sua] curiosidade de artista, das [suas] observações nas horas que [pode] tirar á faina laboriosa do [seu *atelier*]. Ninguém [lhas] paga (...)»[116]. Podemos dizer, ainda, que derivam de uma opção estética que se enraíza na fotografia pictorialista[117] e de que Alvão participa não só pelo aspecto plástico semelhante ao da pintura e que muitos procuram com desfocagens, processos químicos especiais, processos de impressão como o bromóleo ou a goma bicromatada de que já falámos, mas também pela composição pictórica: o pictorialismo da "mise en scène", como diz J.-C. Lemagny[118].

O reconhecimento de um estilo pessoal de Alvão nos trabalhos que realiza até aos inícios dos anos 20, fortemente marcados por uma estética pictorialista associada ao mundo rural, apresenta-se com um duplo interesse. Em primeiro lugar, permite destacar o seu trabalho, resultado de um percurso «individual», distinto das exigências e da estética promovidas com o advento do Estado Novo e da máquina de propaganda dirigida pelo S.P.N. Por outro lado, possibilita uma melhor identificação dos trabalhos realizados pelo próprio Domingos Alvão, dentro do contexto do estúdio, já que Álvaro C. de Azevedo, ainda jovem e apenas desde 1908 como aprendiz na Fotografia Alvão, não realiza ainda trabalho de campo.

A constatação de um grupo de trabalhos de grande dimensão, coeso e de características comuns, enfileira Alvão no trilho do pictorialismo internacional, sendo o principal responsável pela introdução deste novo gosto em Portugal.

De seguida veremos a projecção que receberam os trabalhos de fotografia artística de Domingos Alvão, desde os anos 20 até ao final da sua actividade, bem como a reutilização posterior das mesmas imagens para efeitos de publicação.

[116] «O Mundo», Ano XIV, nº 4763, 10 Dezembro 1913, página 3.
[117] Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et Le Temps*. Paris: Editions Nathan, 1992, página 24: «Le pictorialisme fut un mouvement d'avant-guard qui allait dans le sens de l'idéologie artistique de l'époque: exalter l'individualisme, restituer ses droits à la libre expression de l'artiste. Il s'agissait de montrer que la photographie peut exprimer une sensibilité individuelle.»
[118] Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et Le Temps. Essais sur la Photography comme Art*. Paris:

Editions Nathan, 1992, página 24.

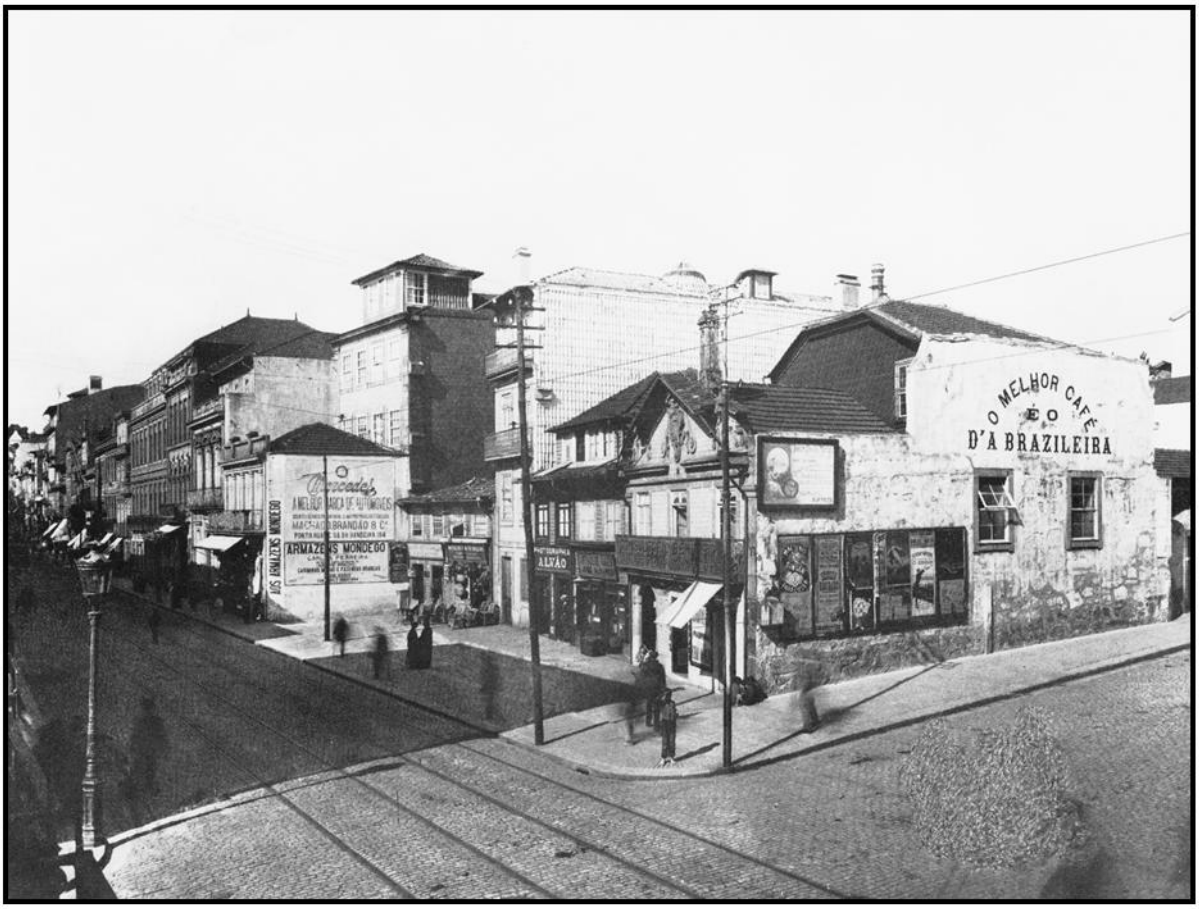


Domingos Espirito Santo Alvão





Duas assinaturas típicas dos trabalhos da Fotografia Alvão e que costumam ocupar um dos cantos inferiores das fotografias



Fotografia de Alvão da Rua de Santa Catarina no início do século vendo-se ainda as antigas instalações da Fotografia Alvão.
Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 58



A Mulher da Maia

A mulher da Maia tem renome, já Arnaldo Gama e Eça de Queiroz teceram o seu interessante elogio: o primeiro no romance medieval do *Ballio de Lega*; o segundo n'uma bela pagina solta, que ainda até hoje se não coligiu, leve e perspicaz como tantas outras, para o tombo riquissimo das suas obras.

A Maia é hoje uma região amorfisada, sob o ponto de vista da divisão administrativa. Metade servida pela provincia do Minho e outra metade pela do Douro, a Maia, com quanto mantenha todas as caracteristicas de uma região isolada, com unidade e especiadades nos tipos, nos costumes e nas paisagens, é certo que a inutilisaram para as classificações da corografia portugueza, não sendo hoje *uma provincia* ou região mais do que para dois centos de estudiosos, os quaes se contentam em reconhecer-lhe o *vestido* e o *ilar* atravez as estradas, nas feiras, nas romarias e, sobretudo, ao abrir de todos os dias, nos grandes mer-

Sob a alpendrada

Uma fazendeira ageitando

Fotografias de Alvão no artigo «A Mulher da Maia» na *Ilustração Portuguesa* - nº 401, 27/10/1913, p. 491



cados do Porto. Desenhando a sua linda personagem de Aldora, no *Ballio*, o sr. Analdo Gama escrevia:

«... As *maiatas* de hoje não teem deveras variado notavelmente do vestuario usado pela suas avós do seculo XIII. A saia atual tem pouco mais ou menos o mesmo feitio que tinha a fraldilha vestida por Aldora, a qual era de mais a mais averdugada, ou coberta de verdugos, para até n'isso ser arremedada pelos tres ou quatro tornadas (verdugos então) que as maiatas usam agora na orla das saias. O corpinho de Aldora era literalmente o colete de hoje; sem mangas, comprido até tocar na saia e abrochado no peito por um atacador encarnado com a sua ponta de latão amarelo. Era porem mais decotado, fimbrado de vermelho, e coberto de ramagens verdes, encarnadas e pretas a destacar sobre o peito no fundo azul da fazenda, de que era feito.

A camisa era de bragal, um colar e apertada na raiz do pescoço por uma fitinha azul, da ponta da qual pendia uma pequena figa de azeviche. Nos pés tinha umas balugas, especie de borzeguins, de bezerro branco, calçado hoje desconhecido na Maia mas então geralmente usado ali pelas mulheres populares de certa opulencia, que hoje o

1. Na nuca do decote. 2. A varanda rustica.

Fotografias de Alvão no artigo «A Mulher da Maia» na *Ilustração Portuguesa* - nº 401, 27/10/1913, p. 492



substituem pela chinela bordada. Pede a justiça que se diga, que as maiatas foram sempre, entre todas as mulheres do Minho, aquelas que menos vezes andaram de pé nú. Ainda hoje são o mesmo. Só a extrema pobreza, ou o trabalho d'uma longa jornada é que as pódem obrigar a abandonar a chinela ou o sôco, e a caminharem descalças...»

Isto escrevia o interessante romancis-

1. Depois da ceifa.—2. A fita para as orecas.—3. Uma graciosa mulher da Maia'—4. Caminho da fonte.

Fotografias de Alvão no artigo «A Mulher da Maia» na *Ilustração Portuguesa* - nº 401, 27/10/1913, p. 493



ta historico ha cêrca de oitenta anos. A sua maiata, porém, faz hoje um tanto ou quanto de diferença, pois que o seu *colete* ficou exclusivamente com a mulher do Minho e já na Maia o cobre um interessante chambre roldado de pregas á altura do seio e solto depois, e além de solto, curto; as saias, com quanto tenham o mesmo feitio, são

local a maiata aparece, tal como n'uma visão larga de grande artista o ilustre fotografo Alvão, do Porto, aqui nol-a reproduz. Vamos ao Porto, demoremo-nos ás seis horas um pouco sobre o taboleiro da ponte. Ei-la que passa, gingada dos quadris, a caminho dos mercados do Bulhão e dos Anjos, com as molhadas dos

Na aldeia das mais lindas mulheres de Portugal—Cliché do distinto fotografo Alvão, do Porto

hoje erguidas sobre as ancas, com a fácha preta de al'rodão; sobre estas, ainda, usam as maiatas ha bons anos o avental de sirguilha; e quanto a calçado, com exceção dos dias de festa, raro é o encontrar-se uma descendente de Gonçalo Mendes, o *Lidador*, que não seja descalça, avançando ousadamente sobre o caminho das feiras com o seu cesto de verga fina e em forma de taça.

Mas, para ver maiatas, porque não recorreremos nós ao bom costume de evocar o quadro?

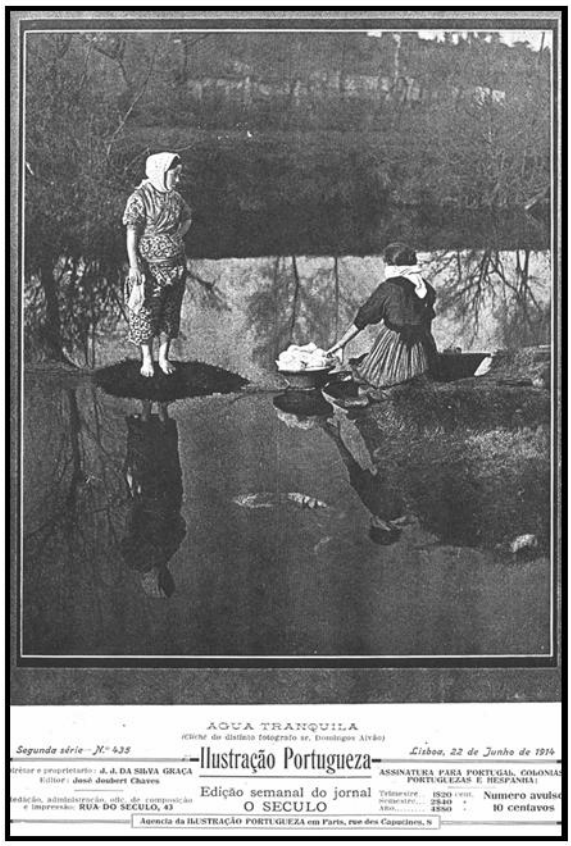
Sim, o quadro, o sugestivo processo de reprodução. Venham comnosco, e dir-lhe-hemos em que dia, a que horas e em que

494

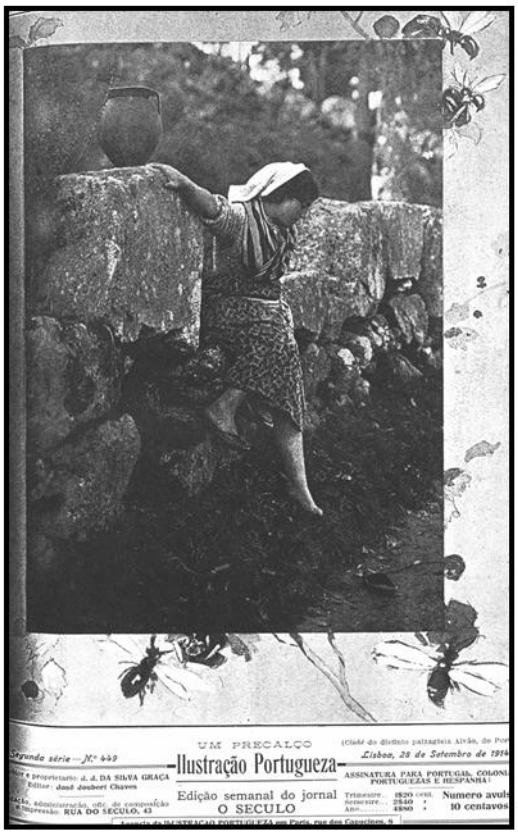
álhos, a carga das verduras, a cantara de folha do leite, os ramos das flôres e os cestos pesados do pão de Avintes.

As manhas do Porto vivem, a paz de uma frescura ideal, intraduzivel, do calôr da sua labuta. Mas é pouco? Vamos então a Vila do Conde, á feira mensal da *primeira segunda-feira*, e ei-las pasando, com as pernas meias desnudadas pela saia que se aprecinta, as ancas boliadas, o chambre solto, e a taça do ces'o abrangendo as hortaliças com carinho e alegria. E', em verdade, uma femea cheia de graça. É razão tinha Eça de Queiroz em lhe chamar a sua «capitosa e fragrante conterranea.»

Fotografias de Alvão no artigo «A Mulher da Maia» na *Ilustração Portuguesa* - nº 401, 27/10/1913, p. 494



Fotografia de Alvão na capa de *Ilustração Portuguesa*, nº 435, de 22/06/1914



Fotografia de Alvão na capa de *Ilustração Portuguesa*, nº 449 de 28/09/1914



Fotografia de Alvão na capa de *Ilustração Portuguesa*, nº 856, de 15/07/1922



Fotografia de Alvão na capa de *Ilustração Portuguesa*, nº 873, 11/11/1922



Costumes portuguezes

Encantadora composição feita pelo mestre fotografo Alvão, com o titulo «Saborosos fructos» e que surprecende, com rara felicidade, um dos lindos recantos verdejantes de Portugal e o sorriso gracioso e fresco de uma das nossas belas raparigas do campo.

Fotografia de Alvão publicada no *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922*

COSTUMES PORTUGUESES



Fotografia de Alvão

O Regresso a casa

Deliciosa paisagem, toda impregnada de nostalgia, particular ás brandas horas da tarde, á hora em que a faina dos campos termina e se volta, outra vez, para a casinha distante pelos caminhos que atravessam os bosques e os pinhais.

É todo o ambiente da verdadeira paisagem portuguesa, esse ambiente cheio de ternura e que seduz os que veem a Portugal pela primeira vez.

Esta fotografia, na sua simplicidade, evoca esses recantos pitorescos e sadios onde a vida brota fortemente como a seiva rebenta das arvores das florestas.

Fotografia de Alvão publicada no *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922*



Fotografia Alvão

COSTUMES PORTUGUESES

E' um momento de descanso na longa jornada atravez os lindos campos luxuriantes das bandas de Santo Tirso. A cachopa pousa o açafate, senta-se um instante, vai urdindo maquinalmente a meia com as agulhas e o algodão que sempre traz para as *horas vagas* e sonha... sonha naquele belo rapazola que ela vio na feira, tão ageitado, de barrete verde e jaqueta ao hombro, com os seus botões de metal branco e a sua varinha na mão.

Sonhos de amôr de uma alma simples de camponeza...

Fotografia de Alvão publicada no *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922*

CAPITULO II - Desenvolvimento e reutilizações da fotografia artística de Alvão: dos trabalhos iniciais à consagração de um estilo

A partir dos anos 20 as fotografias de Domingos Alvão vão receber um lugar de destaque em várias publicações periódicas e também em volume, ao mesmo tempo que a sua participação em concursos e exposições continua a merecer dos júris a melhor aprovação, em Portugal e no estrangeiro. Uma observação deve ser feita, porém. A classificação de "fotografia artística" que utilizámos na análise das fotografias tratadas no capítulo anterior, deixa de fazer sentido à medida que vimos ser consumado o estilo que marcou o trabalho de Domingos Alvão. Isto é, se anteriormente nos referimos à fotografia artística de Alvão, realizada fora dos compromissos comerciais do estúdio, por considerar que nela se verificavam características próprias de interesse para este estudo, a partir dos anos 20, essa marca do seu trabalho está presente mesmo em fotografias de âmbito comercial. Pelo exposto, neste capítulo continuamos a análise das imagens que enformam dessas características e que foram realizadas por Alvão de modo espontâneo, mas também de outras, de elevado sentido artístico, que resultam de encomendas feitas à Fotografia Alvão.

No ano de 1925, Alvão cimenta mais uma vez o seu valor artístico ao ser-lhe atribuída a *Medalha de Ouro,* pelos trabalhos de fotografia artística apresentados à Exposição Nacional de Fotografias nos Armazéns Grandella, Lda., em Lisboa.[1] Dois anos depois, a revista *Portugal*[2], no suplemento de Março de 1927, onde tece rasgados elogios ao trabalho de fotografia artística da Fotografia Alvão, publica algumas dessas fotografias. Destacamos, entre elas, «Gatão - Amarante», uma fotografia de paisagem junto ao rio, que virá a ser reproduzida em outras publicações nos anos 30.

Por ocasião da Exposição Ibero Americana em Sevilha, em 1929, são publicadas no *Guia Oficial da Exposição Portuguesa* algumas fotografias de cenas campestres que julgamos serem da lavra de Domingos Alvão, embora não seja aí indicada a sua autoria. Já no catálogo *Portugal - Exposição Portuguesa de Sevilha*, é referido Domingos Alvão como o autor de 16 fotografias ali publicadas, sendo a

[1] Faziam parte do Júri: Columbano Bordalo Pinheiro, J. de Magalhães Lima, Manuel C. Pego, entre outros.
[2] *Portugal*, revista portuguesa com sede no Rio de Janeiro.

maioria dedicada a estudos de paisagem e monumentos, acompanhando monografias sobre várias regiões de Portugal, como «Entre Douro e Minho», por Campos Monteiro, «Trás-os-Montes», por Padre Francisco Manuel Alves e uma outra sobre «A Beira», Luis Chaves.[3] Alvão não participou nesta mostra em que se encontram outros fotógrafos nacionais[4], mas a inclusão dos seus trabalhos nestas publicações oficiais conferem-lhe o estatuto de um embaixador que representa o país em terras estrangeiras e que ainda será mais acentuado nos anos 30.

Um dos casos mais exemplares da visibilidade que foi dada às fotografias de Domingos Alvão foi o da publicação *Gazeta das Aldeias*[5], entre os anos de 1929 e 1974. Embora algumas das fotografias sejam publicadas no interior da publicação servindo de ilustração a alguns artigos, na sua maioria recebem o lugar de destaque que é a capa onde são quase todas identificadas pela assinatura típica de Alvão[6].

Além das fotografias de carácter artístico, encontramos aqui publicadas também outras de reportagem de eventos, feiras associadas ao mundo agrícola, vistas de cidades e vilas e de monumentos, de que falaremos adiante. A multiplicidade de temas e aspectos tratados em imagens da Fotografia Alvão e aqui publicadas lembra-nos a grande encomenda realizada para o Instituto do Vinho do Porto e de que se falará também a seu tempo. Note-se ainda a diversidade de lugares fotografados que vão das regiões mais a norte ao sul de Portugal. Para efeitos de publicação muitas das fotografias são alvo de colorações a cian, sépia e outras entoações de cores variadas,

[3] Nesta publicação são editadas também algumas fotografias de Eduardo Portugal, Bobone, Augusto Soucassaux, entre outros.

[4] Participam na Classe 40º (Fotografia) do Grupo 8º os seguintes fotógrafos portugueses: Eduardo Correia, Paulo E. Guedes, José Henriques, Foto Lusitania, Avenida Parque, Francisco de Oliveira, Fotografia Portugália, Manuel Pereira, A. Salgado e Santos & Raposo, além das fotografias documentárias enviadas pela Direcção Geral do Ensino e Fomento (Ministério da Agricultura)

[5] *Gazeta das Aldeias - Semanário Ilustrado de propaganda agrícola e vulgarização de conhecimentos úteis*. Porto: F.S.F.G., 1896 - 1989 Proprietário, Directo e fundador - Júlio Gama (e outros). Edição de F. Sá Ferreira Guimarães. Esta publicação tem uma secção de consultas, uma das quais é de fotografia, em que a direcção responde às perguntas ali deixadas e o redactor das respostas de fotografia era Adolfo Pience, fotógrafo amador. A colaboração regular de Domingos Alvão tem início em 1934 e a última fotografia atribuída à Fotografia Alvão é publicada no nº 2773, em 1974. Depois de 1975 a ilustração é sempre a cores.

[6] Muitas das fotografias são assinadas não com um selo, mas com firma manual e autógrafa, verificando-se sempre a mesma ordenação do nome e da designação da cidade do Porto por debaixo, mas notando-se também ligeiras diferenças na sua redacção de umas para outras, não deixando que se pense ser feita por um selo. Por vezes são assinadas de um modo que dá a ideia de ter sido feito muito à pressa ou com a prova mal apoiada; a hipótese das fotografias serem assinadas pela gráfica da revista para seguir o «bom nome» da Fotografia Alvão, não é talvez de excluir, já que esta irregularidade de assinatura se verifica com mais frequência nos anos 60 e 70. Não pomos, contudo, a hipótese de se atribuir o nome a fotografias de outros autores, pois a composição, enquadramento, tipo de

assim como são feitas ampliações para aproveitar apenas algumas partes da fotografia, como o rosto ou outro pormenor do enquadramento geral. Deve-se pôr aqui mais uma vez a questão da verdadeira autoria dos trabalhos publicados já que, abandonando a fotografia em 1937, não é certamente Alvão o autor de todas as fotografias que aqui vemos. Em alguns casos existe a referência, embora tendo a assinatura de "Alvão", de as fotografias terem sido cedidas por variados organismos como sejam a Fundação da Casa de Bragança, a Federação dos Vinhos do Dão e Comissões Municipais de Turismo de Monção e Arganil, entre outros, que, como constataremos adiante, resultam, na sua maior parte, de encomendas à Fotografia Alvão realizadas já nos anos 40 e seguintes. Sucede que muitos dos trabalhos aqui publicados provêm também da grande encomenda da Fotografia Alvão para o Instituto do Vinho do Porto e sobre a qual nos debruçaremos mais à frente, que, tendo início em 1933, se prolonga por algumas dezenas de anos. Por outro lado, importa referir que muitos dos trabalhos aqui reproduzidos não são de fotografia artística, mas sim de reportagem[7] e de monumentos, embora, todas eles se enquadrem no âmbito de uma fotografia propagandista.

O número de fotografias publicadas da Fotografia Alvão na *Gazeta das Aldeias*, num total de 619[8], demonstra bem o estatuto de colaboradores[9] que Alvão e Azevedo têm, mas também, de forma inequívoca, a persistência de um gosto e de uma estética fotográfica. A partir de 1949 colabora também com alguma frequência o fotógrafo Artur Bastos com alguns trabalhos de relevo e marcados por uma estética naturalista / pictorialista[10] e, curiosamente, já nos anos 70, ainda são publicadas algumas fotografias de fotógrafos contemporâneos das datas dessas publicações que continuam a seguir os mesmos princípios estéticos.[11] Paralelamente, os trabalhos de

---

profundidade de campo e luminosidade correspondem à habitual nas fotografias produzidas pela casa Alvão, seguida por Azevedo.

[7] São exemplo disso as fotografias da Exposição Colonial do Porto, publicadas em 1934.

[8] Algumas das fotografias repetem-se, a partir da década de 50 e, em especial, nos últimos anos, recebendo colorações diferentes, pelo que é difícil indicar o número correcto de negativos aqui reproduzidos. Certo é que existem 619 reproduções de fotografias da Fotografia Alvão.

[9] Razão pela qual a redacção da *Gazeta das Aldeias*, em Dezembro de 1946 e em Março de 1952, lhes faz a devida homenagem, conforme já nos referimos anteriormente.

[10] Como se vê no nº 2175

[11] Como é o caso do fotógrafo António Teixeira, de Coimbra, com as suas fotografias dos números 1971 e 2699. António Teixeira, ganha o 2º prémio da exposição fotográfica do festival das vindimas em 1970. Outros colaboradores dos anos 70 são Renato Chaves, do Valongo, e Viana Jorge, do Porto, entre outros

Artur Pastor ganhavam destaque na publicação, em especial, a partir da década de 50, sendo-lhe reservadas praticamente todas as capas do ano de 1961.

No nº de 17 de Março de 1929, Alvão publica ali uma fotografia, que é capa do boletim - «Na eira: escolhendo feijão» - em que retrata uma camponesa na eira, num cenário rural, volvendo com a vara os feijoeiros já secos. Mas a colaboração regular com esta publicação tem início apenas em Janeiro de 1934, nº 1790, com a fotografia de uma rapariga minhota sentada num rochedo.

Como dissemos atrás, muitas das fotografias provêm do espólio do IVP e entre elas conta-se naturalmente um número considerável de imagens da região Duriense, de paisagem ou retratos, de grande valor artístico, que nos escusamos de tratar aqui por serem alvo de uma análise séria e sistemática mais à frente.[12]

São fotografias de mulheres a costurar ou a fiar nos alpendres de casas rústicas nos fins de tarde solarengos (ex. capa do nº 1814 de 1935), camponesas em momentos de descanso nas varandas rústicas em poses delicadas e pensativas (ex. capa do nº 1824 de 1935), a descansar, descalças, nas caves frescas, junto dos cereais armazenados para os Invernos rigorosos (ex. capa do nº 1825 de 1935 ou nº 1840 de 1936). A fotografia do nº 1841, de 1936, retrata uma rapariga do campo, em primeiro plano, sentada sobre um rochedo, com saias rodadas e lenço branco sobre a cabeça; as águas de um pequeno riacho, que segue o rochedo, separam o 2º plano, desfocado, em que se encontra a figura de uma outra camponesa que leva ao ombro uma bilha de água. A imagem do 2º plano, com todo o seu esfumado, não deixando perceber qualquer pormenor, deixa ainda bem perceptível a sua pose bem marcada: a colocação das mãos, na anca e na pega da bilha, o pé esquerdo avançado em relação ao direito conferindo assim algum movimento ao corpo. A dicotomia entre estes dois planos dá a ideia de se tratar da mesma moça que, depois do momento de trabalho, descansa agora, em serenidade, olhando as águas calmas e plácidas do ribeiro.

Uma fotografia curiosa é a que ilustra a capa do nº 1842, de 1936, em que uma camponesa se encontra semi-sentada num muro de grandes pedras ao longo de um caminho campestre. Em cima do muro, que atravessa diagonalmente toda a imagem, conferindo-lhe assim uma leitura dinâmica, poisou a sua bilha. A camponesa parece ter sido fotografada numa situação simultaneamente de pose e espontânea, resultando

[12] O grande número de imagens daquele núcleo, que ultrapassa o milhar, não nos permite, no entanto, afirmar com toda a certeza que algumas das imagens de que agora falamos não pertençam, na verdade, àquele grupo.

a ideia de estar a tentar sentar-se no muro quando lhe terá caído a soca do pé esquerdo, para onde olha, sendo obrigada a descer para se calçar. Alvão terá disparado o obturador nesse momento: a soca no caminho, o corpo deixando-se cair, o olhar caído na direcção do seu calçado.

O número de 20 de Setembro de 1936 reproduz na capa uma fotografia, a sépia, de uma «pupila» entre os fetos e a vegetação vária do pinhal. O corpo bem posicionado - a mão direita segurando o chapéu de palha com abas, a esquerda apoiada na anca - conduz a uma imagem idílica da vida do campo, em que o modelo, tímido, assenta o olhar no chão. Esta fotografia é reproduzida ainda outras vezes, como sucede no nº 1940, de 1940, entoada a cian.

Outras das suas imagens fazem a apologia das tecnologias tradicionais, o velho lagar do azeite, do vinho, os antigos moinhos, que vão dando lugar aos novos processos modernos. A fotografia da capa do nº 1856, de 1936, celebra os meios tradicionais com uma rapariga, reclinada sobre um saco de farinha numa casa de moagem com as mós mecânicas, sacos de farinha amontoados e peneiras. A jovem «pupila» descansa da sua labuta na frescura desta casa num ambiente tradicional. Na capa do nº 1895, de 1938, a fotografia reproduzida, de uma casa de moagem tradicional, tem a seguinte legenda «A transição do velho e bucólico moinho para a grande moagem. A mecânica derruba os poetas; por favor e por algum tempo ainda conserva as moleiras...», mostrando a luta entre a modernização e o tradicional, mundo este a que pertencem os poetas, a sensibilidade, o espaço bucólico tão admirado. A capa do nº 1967, de 1941, reproduz a fotografia com o nome «Velho lagar, bom vinho, boa disposição...» em que se mostra o interior de um lagar com todos os mecanismos ainda de madeira, junto dos quais um velhote se encontra sentado com uma caneca de vinho na mão, parecendo querer mostrar a qualidade do vinho produzido pelos meios tradicionais.

«Recordações do presente junto de memórias do passado» é a legenda da imagem que ilustra a capa do nº 1930, de 1939. Duas raparigas minhotas encontram-se sentadas nos degraus de um pelourinho de uma vila do Minho, usam os seus trajes típicos a rigor, com os seus tecidos coloridos, brincos e fios de ouro, e conversam sorridentes nestas horas de descanso, ostentando serenidade e delicadeza nos seus corpos e rostos.

Uma jovem rapariga de traços formosos dá corpo à fotografia que ilustra a capa do nº 1941. Sentada numa pedra com as pernas cruzadas sob as saias, tem as mãos juntas e apoiadas nos finos e delicados joelhos, o rosto delicado e esbelto de olhar recatado, o corpo de perfil, o rosto voltado para a câmara, o olhar na mesma direcção, mas caído no plano da terra como se, envergonhada, não ousasse olhar de frente quem se lhe afigurava a poucos metros de distância. Uma excelente iluminação, suave e moduladora, enche todo o quadro com um jogo rico de claros e escuros. A fotografia é repetida na revista *Stella*, nº 257, de Janeiro de 1959, onde recebe o título sugestivo «Num ambiente repassado de poesia a jovem camponesa deixa que a surpreendam numa atitude de sonho».

«Sonhar a dormir...sonhando, acordada» é o título da imagem da capa do nº 1942, de 1940. No interior de uma cave de aldeia, resguardada da luz forte do sol do exterior, uma criança dorme no berço. Ao seu lado, num banco, a sua mãe, reclinada sobre uma mesa, descansa na hora de maior calor. Este "quadro" terno e delicado, de sábia composição do grupo central, de sabor "clássico", enforma as figuras descritas numa pirâmide. Ao fundo, por detrás da figura da mãe, rasga-se a abertura da porta nas paredes graníticas deixando ver a forte luz do sol. Apesar das dificuldades de iluminação devido ao alto contraste entre o interior escuro e o exterior radiante, toda a cena interior é detalhada e nas altas luzes (zona exterior) é conseguido um recorte satisfatório das construções de lá de fora.

Noutra fotografia, encontra-se uma jovem rapariga sentada na encosta da serra. A seu lado, um rapaz, também de tenra idade, descansa do calor, deitado na erva. Esta fotografia, que é capa do nº 1944, de 1940, tem por legenda uma elucidativa citação retirada do texto «As pupilas do Sr. Reitor» de Júlio Dinis, o que nos leva uma vez mais a associar estas fotografias ao universo rural e de uma vida saudável retratado por este escritor como o havia já feito Joaquim Vieira: «Andava a pobre cabreira / O seu rebanho a guardar, / Desde que nascia o dia / Até a noite fechar. / De pequenina nos montes / Não tivera outro brincar. /... / Sentada no alto da Serra / Pôs-se a cabreira a chorar».

Enquanto em «Milho e sonhos ... realidades e fantasia ... É assim a vida», fotografia de capa do nº 1957, de 1940, um jovem do campo olha para a câmara enquanto se encontra deitado sobre os montes de maçarocas do milho, sob um telheiro, em a «Futura Lavradeira Minhota», imagem da capa do nº 1958, de 1941,

toda a comunicação de olhares com a objectiva é mais uma vez suspensa. Aqui, três mulheres encostadas nas árvores em poses gentis, tendo ao centro uma criancinha, juntamente com a sombra provocada pela vegetação conferem à imagem uma atmosfera misteriosa, que estimula a curiosidade em saber que conversas têm aquelas mulheres com aquela criança e de que se riem. Instala-se um silêncio inquietante, em que se anseia por ouvir o que está além dele.

Na fotografia «Vindimadores (Douro)», do nº 1974, de 1941, um casal de camponeses é retratado e preenche o primeiro plano da imagem. Ela, de perfil, entre os cestos de uvas iluminadas por uma luz rasante de final de tarde, come um bago de uva e olha para baixo recatadamente; ele, de camisa branca e calças direitas, chapéu de palha na cabeça, também de perfil, mas em sentido oposto, olha para "fora de campo", com uma mão apoiada na vinha e a outra encostada à cintura direita. Esta encenação resulta num quadro feliz em que duas figuras esbeltas e "sensuais" absorvem toda a atenção da imagem. A força da figura feminina, que se verifica em outras fotografias, é aqui um pouco apaziguada, também pela presença do homem que, mais distante no olhar, ganha a postura de um sonhador e de um homem confiante.

Publicada na capa do nº 2382, de 1958, uma outra fotografia de Alvão retoma o tema das vindimas tão repetido para variadas encomendas. Tem por legenda: «Em plena vindima duriense, uma sadia camponesa, rodeada de cestos desbordantes de doiradas uvas, não resiste à tentação de saborear um magnífico cacho e fá-lo com um magnífico prazer que se reflecte nas suas faces risonhas; confessemos, nós e o leitor, que em idênticas circunstâncias, faríamos o mesmo e com o mesmo prazer». A descrição entusiástica desta fotografia vem apelar, mais uma vez, à vida saudável do campo, a uma qualidade de vida aqui marcada pela abundância dos frutos saborosos.

Poderíamos falar de muitas das outras fotografias que ilustram esta publicação até aos anos 70, e em que Alvão trata dos ciclos da natureza, exalta a vida do campo ou retrata actividades diárias, mas a sua descrição, neste contexto, tornar-se-ia repetitiva e cansativa.

Outra publicação bastante significativa onde encontramos trabalhos de Alvão publicados é a revista *Latina*[13], que recebe a colaboração de A. Correia de Oliveira,

[13] *Latina - Revista de Intercâmbio entre os povos latinos e panlatinos - Revista de Turismo, Arte e economia*. Porto Abril de 1930 (nº 1), Patrocinada pela Sociedade Propaganda de Portugal e que recebeu a medalha de Ouro na Exposição Colonial Portuguesa. Tem como colaboradores: Antero de

Antero de Figueiredo, António Ferro, João Barreira, Lopes de Mendonça, Pascoais ou Vieira Guimarães, entre outros, e cuja capa do nº 1, de Abril - Maio de 1930, é preenchida com uma «Paisagem do Norte», de Alvão. É uma imagem de um caminho rural com uma junta de bois, onde duas jovens raparigas se apresentam de pé, olhando o desafio do caminho, quais imperatrizes na sua quadriga. A fotografia, aqui reproduzida com muita coloração, foi captada com uma objectiva de curta distância focal o que dá uma maior dimensão ao objecto fotografado fazendo destacar as duas jovens. No mesmo número, outras duas fotografias de Alvão ilustram um texto de Teixeira de Pascoais, também acompanhado de desenhos de Carlos Carneiro. A primeira - «Um páteo em Gatão, cerca de Amarante»[14] - é uma imagem de um pátio entre duas casas rurais, ao nascer ou ao pôr do sol. A luz do sol, rasante, ilumina apenas um dos lados, deixando o outro envolto nos seus recantos mágicos com uma aparência nebulosa. A presença feminina não poderia faltar neste tipo de imagem e encontramo-la no pátio, de perfil, olhando na direcção da luz e com a enxada na mão. A outra fotografia - «Costumes do Norte» - mostra uma camponesa, sentada num rochedo, sorridente, sem olhar para a câmara, de perfil, como é habitual, vestida com um traje nortenho e aparentando um estado saudável e feliz. Esta visão das camponesas retratadas por Alvão resulta ainda mais intensificada com a legenda que recebem estas fotografias «As raparigas do Norte possuem uma graça especial que se manifesta pela beleza e trajo aliadas a um porte muito desenvolto. Muito afáveis e simples».

Também na revista *Renascença*[15], são reproduzidas várias das fotografias artísticas de Alvão, entre outras de géneros vários. No número de setembro de 1936 uma rapariga da Nazaré dá corpo à fotografia reproduzida na capa. Esta jovem de capote negro e saia, descalça na areia e encostada a um barco de pesca, esboça um largo sorriso para a câmara, mostrando a sua satisfação. O mar e as altas rochas do

---

Figueiredo, António Correia de Oliveira, António Ferro, Egas Moniz, Ernesto soares, Eugénio de Castro, Gago Coutinho, João Barreira, José Leite de Vasconcelos, Júlio Dantas, Lopes de Mendonça, Norberto Araújo, Raul Brandão, Reinaldo dos Santos, Teixeira de Pascoais, Vieira Guimarães e Vieira da Silva.

[14] Gatão é a terra de Teixeira de Pascoais. Quer os locais fotografados, quer o acompanhamento que estas imagens fazem ao texto daquele escritor mais intensificam a nossa ideia já exposta anteriormente de uma relação estreita entre Alvão e Pascoais.

[15] *Renascença - Ilustração Quinzenal*. Propriedade da Empresa da Revista Renascença, Lda. (revista de teor religioso católico). Lisboa. Director - Júlio Eduardo dos Santos. Editor - Manuel Joaquim Florenço.

lugar do Sítio da Nazaré desenham todo o cenário em 2º plano, envolvente pelo seu desfocado e aspecto de neblina.

Em «Sonho ou desilusão?», capa do nº 143, de Março de 1937, e repetida no nº 211, de Julho de 1954 da *Stella*, duas camponesas, junto de um poço de água, no cimo do monte, olham para o horizonte sem fim, por entre vales e montes, que surgem já algo desfocados, deixando apenas entender as suas linhas de contorno. Aproveitam uma pausa no seu dia a dia para contemplar a natureza e pensar na vida: uma em pé, descalça e de braços cruzados, com avental de trabalho e lenço na cabeça, a outra sentada na borda do poço.

O número de 15 de Janeiro de 1938, reproduz na capa a fotografia «Rapariga de Barcelos». A camponesa vestida com o seu traje regional e fios e brincos de ouro apresenta-se em pose: com um braço esticado com que se apoia num muro; no braço esquerdo segura um cesto de palha; o corpo algo torcido e ondulado; cabeça inclinada para cima e olhar fugindo para o céu.

Na capa do nº 323, de 1 de Setembro de 1944, podemos ver uma fotografia que recebe o título «Semeia com Deus, com Deus colherás», assinada e entoada a cian que retrata uma camponesa. Com a peneira ainda com milho no braço esquerdo, junto de um grande saco de cereal e outro mais pequeno, descalça e com vestimentas do campo, esta personagem de Alvão olha para a peneira e para os cereais como se olhasse para uma dádiva de Deus abençoada com tanta fartura.

«Música dos passarinhos... mágoas o coração? Aspecto do Minho» é o nome de outra fotografia que ilustra a capa do nº 327 de Novembro de 1944. Uma camponesa, no cimo das escadas que dão acesso a um espigueiro, olha para o povoado pensativa tendo num dos degraus cimeiros a sua bilha de barro e o seu pano de apoiar a mesma na cabeça.

Uma outra «Cena Rústica», publicada na capa do nº 383, de Março de 1947, retrata uma fiandeira, uma camponesa sentada no alpendre soalheiro de uma casa rústica onde se vêem as suas alfaias. Sentada no corrimão de madeira, de lenço na cabeça, com a sua lã para fiar parece olhar em direcção do caminho vizinho, mas com o olhar caído, conferindo um sentido melancólico típico em algumas destas imagens. É também publicada na revista *Stella*, em setembro de 1944, onde recebe o nome «Fiadeira do Valongo» e ilustra o artigo «O Linho».

Em «Serra da Gralheira - Montemuro», capa dos números 135, de Novembro de 1936, e 334, de Fevereiro de 1945, temos a imagem de uma pequena capela, santuário, no cimo da serra, onde uma mulher, de que se vê apenas a mancha do corpo, na pequena «galilé», e outra já no interior do edifício. No exterior e encostada a uma das colunas que sustentam o curto alpendre, uma rapariga de feições delicadas olha para o infinito gozando ainda um pouco do sol de fim de tarde. Em segundo plano, estende-se, já "esfumada", a vasta paisagem com o rio. É uma fotografia de Alvão muito vulgarizada e que foi publicada em outras revistas como a *Stella*, no nº 93, de 1944.

O mesmo sentido religioso é visível noutra fotografia que faz a capa do número de 15 de Março de 1947. Em «A oração é o melhor lenitivo para quem sofre» - uma legenda muito adequada ao espírito desejado pelo regime -, com uma iluminação cuidada e um tratamento tonal eficaz, um velho camponês encontra-se ajoelhado no interior de uma ermida e, em segundo plano, uma mulher toma a mesma posição. Noutra imagem - capa do nº de 15 de Outubro de 1948 - a tomada de vistas é feita a partir do interior da capela-mor de uma igreja de aldeia. Na entrada da igreja três mulheres e um homem ajoelham-se para rezar, contrastando com o exterior mais iluminado, que se vê através da porta principal, com alguma casas. O contraste lumínico entre o interior e o exterior, que faz com que as figuras surjam quase em contraluz que confere ao conjunto uma atmosfera mágica e sagrada, conseguindo, ainda assim, uma boa definição tanto nas baixas como nas altas luzes.

Já tivemos a oportunidade de verificar a presença de trabalhos de Alvão na publicação de nome *Stella*[16] repetidos na *Renascença*. Na *Stella* são publicadas ainda muitas outras fotografias de Alvão, num total de 79, algumas das quais de monumentos e outros géneros. Entre aquelas de sentido artístico mais pronunciado, merecem destaque, nomeadamente, as que apresentam uma grande sintonia com os textos que ilustram. É o que sucede em dois artigos redigidos pela directora Maria de Freitas: «O Vagabundo» e «Nos belos dias de Verão». «O vagabundo» conta a história de um filho pródigo que anos depois de abandonar a sua aldeia regressa com o desejo de ser novamente acolhido pelos seus e de «acabar aqui os meus dias,

[16] *Stella - Revista Católica de Cultura Feminina*. Fátima, Cova da Piedade. Portugal. Janeiro de 1937 (nº 1) - 1973. Propriedade da Casa de Nossa senhora das Dores. Directora - Maria S. M. de Freitas. Conta entre os seus colaboradores fotográficos: Martinez Posal, Fotografia Alvão, Alípio Silva Vicente, Foto Beleza, etc.

agarrado à enxada ou à rabiça na humildade e na paz da nossa terra...». O pai e a filha, ambos moleiros, recebem-no. Uma das fotografias representa a jovem pensativa, no interior de uma cave com os sacos e cereais armazenados para o inverno. A jovem, sentada e reclinada sobre um dos sacos, recebe no rosto a luz que entra pela porta como se lê na legenda «O sol, entrando a jorros pela porta toda aberta, ilumina-lhe o rosto». A luz que penetra por uma abertura para o interior desta cave cria, assim, uma atmosfera melancólica que a colocação e expressão do rosto da moleira acentuam.[17] A outra fotografia, como o título «Na contemplação dos seus amores» mostra um pátio rústico ao entardecer à porta do qual uma jovem, que se identifica pela sua mancha em contraluz, permanece pensativa. O jogo de claro-escuros intensifica também a atmosfera psicológica de toda a imagem.

As cinco fotografias que ilustram o segundo artigo, de Julho de 1942, ainda que impressas de uma forma pouco respeitadora com as imagens, já que algumas são cortadas e enviesadas na composição gráfica da página, espelham as palavras do texto que faz a apologia da vida na natureza cujo fim último se espelha na expressão «alma sã em corpo são». Uma imagem da serra dos candeeiros dá-nos uma perspectiva da serra vista dos vales, salientando, a partir de um muro de pedra no primeiro plano e na diagonal, a ondulação dos montes através de um tratamento tonal muito rico. «Moinho de Cela» mostra-nos uma rapariga colocada em pose, com o corpo ligeiramente ondulado, junto de um tradicional moinho com as suas velas à espera da força do vento. Em «As lavadeiras de Chequeda», duas mulheres lavam no rio que segue tranquilo e em «Alcobaça - beleza e frescura» e «Rio Alcoa na Vila de Fervença» temos duas imagens, de um lago e de um rio de leito estreito, em que a vegetação das margens cria sombras sobre as águas calmas promovendo, pelo seu conjunto, a ideia de tranquilidade que se vive nestes espaços naturais.

Uma outra fotografia ilustra o artigo «Grito de socorro», no nº 198, de Junho de 1953. O texto, um conto de amor, fala de um rapaz que, vindo da tropa, encontra uma bela rapariga no caminho para a fonte de quem se enamora. Esta moça é retratada por Alvão com a bilha de água na mão esquerda, junto de uma casa rural, olhando melancolicamente para fora da imagem. Ao fundo, uma intensa neblina desfoca o resto da imagem, concentrando a nossa atenção na figura da jovem que, não olhando

[17] Esta é uma das fotografias reproduzidas no artigo de Joaquim Vieira, na *Colóquio - Artes*, «As Pupilas de Domingos Alvão».

para a câmara, parece permanecer no seu mundo íntimo sonhando com o seu amado, reflectindo o espírito tipicamente português da saudade.

Também no ano de 1953, no número de Novembro é editado um artigo - «Coração de Minhoto» - que se faz acompanhar de duas fotografias de Alvão que ilustram, de algum modo as figuras deste conto. O texto trata da conversa entre um rapaz e o pai da rapariga por quem aquele se apaixonou, em que pede licença para a namorar. Uma das fotografias mostra o rapaz empoleirado numa vinha de enforcado fazendo a poda; tudo o mais é desfocado e a câmara orientada para o céu. Na outra, uma camponesa faz a poda às vinhas rasteiras. Percebe-se que as fotografias não foram realizadas para este efeito, mas a sua composição agradável, os olhares dos rapazes durante os seus trabalhos, fazem com que os editores utilizem aqui estas imagens, antes produzidas para outros fins.

«Se fores a Monsanto ouvirás esta lenda» é o nome de outro artigo ilustrado com mais uma fotografia de Alvão. Numa estrada que passa por entre as escarpas da serra, um homem montado no seu burro, servindo de escala para avaliar a dimensão dos montes, dá expressão à lenda de um viandante que trepa a encosta da serra.

«Uma paisagem outoniça da serra do Gerez - Visão de Outono» ilustra a capa do número de Novembro de 1944. Um homem de cajado na mão e trouxa às costas segue pelo caminho íngreme da serra repleta de grandiosas árvores, dando a noção da dimensão gigantesca da natureza.

Na capa do nº 98, de Fevereiro de 1945 a fotografia «O rio Ul, perto de S. João da Madeira» dá-nos uma vista de cima do rio no trecho em que é transposto por uma pequena ponte de madeira, construída artesanalmente, que liga as duas margens. Numa delas vê-se o pequeno casario entre o pinhal e na outra, da qual pouco se vê, encontramos uma rapariga, sentada junto à ponte, numa escala que faz perder significado, mas marcando a sua presença neste contexto rural, no momento em que descansa da labuta diária.

Outras fotografias de camponesas que aqui são publicadas seguindo as características habituais destes trabalhos de Alvão recebem legendas várias que mais acentuam as ideias que podem ser intuídas com o seu visionamento. «Eis o tipo belo e sadio duma lavradeira de meadela no trajo característico de Viana do Castelo» é um desses casos em que uma jovem camponesa guia um carro de bois, com a vara na mão

esquerda e, com o rosto bem iluminado e colocado de perfil, esboçando um olhar e sorriso delicados.

Outra revista onde Alvão publica alguns trabalhos é a *Norte de Portugal*[18], cuja direcção considera que «Os clichés de Alvão são, de facto, verdadeiros primores de arte fotográfica e, por documentarem fidelissimamente toda a beleza e todo o pitoresco do norte do país, tornaram-se indispensáveis nas páginas desta publicação, consagrada inteiramente à propaganda dos atractivos do Norte de Portugal.»[19] Muitas das fotografias que aqui se vêem são de monumentos e de cenas de praia, nomeadamente da Póvoa do Varzim, onde as composições bem pensadas se aliam a um tratamento final sensível, produzindo "quadros" de valor artístico. Destaque-se a «Lavradeira da Maia», reproduzida a duas cores na capa do nº 3, de 1935, em que uma jovem lavradeira daquela região se apresenta, delicadamente, com o seu sugestivo e característico trajo regional.

Em 1930, no *Álbum de Portugal - Turismo*[20], de Alfredo Cândido e Acúrcio Cardoso Edição, é publicada também uma «Vista parcial e Rio Vouga» ilustrando um artigo sobre S. Pedro do Sul. Trata-se de uma vista de Alvão ampla com a perspectiva do rio.

A *Revista Turismo*[21], ao comemorar um dos seus aniversários, em Abril de 1941, presta a sua homenagem a Alvão e Azevedo «acentuando os altos serviços que os dois têm prestado ao turismo nacional, com a divulgação dos mais belos aspectos do País, através das suas magníficas fotografias de arte». Na verdade, o conjuntos de mais de 300 reproduções de fotografias de Alvão, em menos de 15 anos, muito terá contribuído para atingir os fins propostos pela direcção da *Revista Turismo*. Por isso, em 1942 publica o artigo «Fotografia e Turismo - dois artistas fotógrafos», com algumas páginas, redigido pela pena de Carlos de Passos, que é uma verdadeira homenagem a Alvão e Azevedo. Dez anos depois, aquando da comemoração das Bodas de Ouro da Fotografia Alvão, a direcção da *Revista Turismo* volta a dedicar mais de uma página a lembrar a actividade desta casa e um pouco da sua história.

---

[18] *Norte de Portugal - Revista mensal ilustrada - Turismo - Automobilismo - Aviação - Desportos Mecânicos* (recomendada pelo Aero-Club do Porto). Director e editor - J. R. Barrote Júnior. Secretário da Redacção - António Martins. Repórter fotográfico - A. Barradas (nº 1, Junho de 1935)

[19] *Norte de Portugal* - Ano I, nº 4, Maio de 1936, página 4.

[20] Alfredo Cândido e Acúrcio Cardoso - *Álbum de Portugal - Turismo*. Edição e Propriedade da Revista «Turismo», Tomo II., 1930. (com tradução em inglês de Henry Roberts e em Espanhol de Leon Solar).

Estas homenagens, a par do número de imagens publicadas comprovam bem a adequação das fotografias de Alvão aos propósitos desta publicação que tem por subtítulo «Arte, Paisagem e Costumes de Portugal»

Das mais de três centenas de imagens assinadas com o "selo" de Alvão que aqui podem ser vistas muitas dizem respeito, como já é quase norma, ao núcleo do I.V.P., que nos escusamos aqui de tratar, mas sobre algumas outras importa que nos detenhamos um pouco mais.

A ilustrar o artigo «Santarém», publicado no nº 17 de Dezembro de 1938, uma vista panorâmica, composta por 4 negativos justapostos, na horizontal, dá-nos uma perspectiva ampla que enquadra toda a paisagem que partindo do alto do povoado de Santarém, atravessa o rio e se estende sobre as lezírias sem fim. A forma como são juntas as imagens torna quase imperceptível a zona de fractura, especialmente na reprodução, como se pode verificar na gravura impressa no livro «Santarém» da colecção Monumentos de Portugal. Além da qualidade técnica manifestada na harmonia dos contrastes há a registar esse sentido grandioso destas panorâmicas que Alvão sempre praticou. Outra panorâmica a ilustrar este artigo é composta por 7 negativos, impressos na vertical desta vez, produzindo uma imagem final de grande poder visual em que repete os efeitos já notados na montagem anterior. «Um empolgante aspecto» é o nome de outra fotografia que apresenta uma árvore em primeiro plano, em silhueta, em que é permitido ver o seu tronco poderoso que abre os seus ramos para suster a frondosa copa que tinta de negro toda a zona superior da imagem. Para lá dela, surge a paisagem com o rio com uma desfocagem acentuada que mais intensifica o aspecto impressionista de toda a composição.

Uma «Paisagem e tipo do Minho», usada na capa do nº 35 de 1940, já usada várias vezes noutras publicações, relembra-nos esta temática predilecta de Alvão e «Um belo quadro de Amares», no mesmo número acompanha dois sonetos, um de Nuno Simões, do Minho, e outro de autor não identificado, que evocam o *modus vivendi* neste meio rural, baseado na aventura e no destino.

Mais uma vez, as lezírias do Tejo, agora vistas das Portas do Sol, compõem outra imagem das terras de Santarém publicada no número 36 de 1940.

O número 38, de 1941, inteiramente dedicado ao Minho recorre significativamente a 23 fotografias de Alvão daquela região. São tipos regionais com

[21] *Revista Turismo - Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*. (1937 - 1966 -) Director e Proprietário -

entoações artísticas pela pose dos personagens e tratamentos lumínicos de grande delicadeza, a par de vistas panorâmicas compostas de vários negativos, imagens de aspectos monumentais, entre outras, que no seu todo procuram mostrar a harmonia da vida na região minhota. Ainda no mesmo ano, no número de Março - Abril, a acompanhar o artigo «A política de Turismo do Minho...» são apresentadas algumas fotografias de camponesas sorridentes, pastores com os seus rebanhos e de paisagens.

Esta publicação que vai dedicando os seus números a temas e regiões específicas, em especial do norte do país, acaba sempre por encontrar entre as fotografias de Alvão algumas que lhes sirvam de ilustração e que demonstrem as intenções do texto. É o que sucede no nº 47, de Junho de 1942, dedicado a termas e estâncias de veraneio de Portugal, onde são publicadas fotografias de locais como Caldelas, Gerez, Santo Tirso, Rio Ave, Pedras Salgadas ou Lousã, comprovando-se a incidência geográfica sobre a zona norte e centro.

Outro caso é o do nº 51, de Fevereiro de 1943, «Número especial dedicado a Aveiro», onde se mostram fotografias de ruínas do Castelo de Vila da Feira, camponesas, tipos regionais, paisagens, etc.

O número seguinte abre na capa com uma fotografia artística de Alvão que recebe o nome de «Árvores floridas» em que é utilizada a coloração para acentuar a policromia da natureza. Este número, do qual existem 8 exemplares no espólio de Alvão, reproduz ainda outras 18 fotografias. Algumas são do IVP, como já é habitual, outras de monumentos, costumes regionais, vistas e outros aspectos da região nortenha. A acentuar a preferência pela paisagem desta região do país, no nº 53, de Julho de 1943, é publicado o artigo «Paisagem Portuguesa - vista pelo Dr. Teixeira de Pascoaes», seguido de um extracto do livro *A Arte de ser Português* daquele autor, em que defende a caracterização da paisagem nacional a partir daquela da região do Minho e Trás-os-Montes e Alto Douro. Acompanham o texto duas fotografias de Álvaro Guerreiro (uma de Amarante e outra de Candomil) e uma de Alvão: «Paisagem do Gerez - estrada romana» em que um velho de trouxa às costas e bengala segue pela estrada fora abrigado na sombra das frondosas copas das árvores que a acompanham. Ainda neste número, outras imagens ilustram os artigos «Pontes de Portugal», «Póvoa de Varzim», «Excursão pelas Termas» mostrando tomadas de vista típicas da objectiva de Alvão.

António Pardal; Chefe de Redacção - Julião Quintinha.

Já o nº 54, de Setembro de 1943, é dedicado a Leiria, sendo vários os artigos sobre temas do concelho. As fotografias de Alvão acompanham, naturalmente os textos e apresentam aspectos pitorescos como uma estrada a caminho da Nazaré, pescadores na faina na praia de Pedrógão de Leiria, pormenores do Mosteiro de Alcobaça dando conta de um trabalho de levantamento de aspectos arquitectónicos e de monumentos levado a cabo pela Fotografia Alvão, vistas de Leiria, etc.

Em Fevereiro de 1944, é lançado o nº 56 dedicado ao Distrito de Coimbra em que quase todas as 12 imagens de Alvão remetem para os aspectos arquitectónicos e artísticos, sem grande relevância para esta análise. Restam, porém, algumas outras de sentido artístico mais evidente: «Um poente na Figueira da Foz» retratando um momento de pôr do sol sobre o mar numa composição que tanto agradava aos "pictorialistas" e à crítica da época, como vimos, uma paisagem de uma manhã de névoa em Condeixa considerado um «maravilhoso assunto para o quadro de um pintor» ou um panorama de duas fotografias horizontais das margens do Mondego em Penacova.

Outras imagens continuam a ilustrar os artigos da revista até aos anos 50 e já nos ano de 1966, no nº 20 do ano XXX, com nova direcção, é publicada uma fotografia de Alvão, assinada, da inauguração do troço do caminho de ferro de Campanhã a S. Bento, em 7 de Novembro de 1896, atestando a utilização vária do espólio fotográfico desta casa por parte desta publicação.

Inserida dentro dos mesmos propósitos de divulgação do património nacional e de promoção do turismo, a revista *Viagem*[22] utiliza algumas fotografias de Alvão como se vê logo na 1ª página do nº 1, de Julho de 1938, numa perspectiva do Gerês, Vila e Termas, tomada de um ponto superior. No mesmo número vêm-se ainda uma vista da praia e falésia da Nazaré, a partir do Pico, e uma vista de Viana, a partir de uma das extremidades da ponte que atravessa diagonalmente a imagem, com grande sentido rítmico e de perspectiva, e que é repetida no nº 11 de setembro de 1941, p. 18. Seguem-se um panorama de duas fotografias da Serra da Estrela no nº de Março-Abril de 1939 e outra imagem da Estância Termal de Melgaço, entre outras.

[22] *Viagem - Revista de Turismo, Divulgação e Cultura,* (1938 - 1941 - ?) em colaboração com a C. P. e com o patrocínio do Conselho Nacional de Turismo e do S.P.N. Propriedade de «A Gazeta dos Caminhos de Ferro». Lisboa. Director: Carlos d'Ornelas (algumas fotografias de José Van-Zeller Pereira Palha, Eduardo Portugal, entre outros)

Em apenas dois números, uma outra revista, publicada no Rio de Janeiro - *Vida Doméstica* [23]- faz uso de mais de 120 fotografias de Alvão para ilustrar os seus artigos sobre Portugal. O apreço pelas suas imagens é também comprovado por dois artigos que lhe são dedicados, lembrando também o trabalho de Azevedo, em especial o de 1937 que tem por título «Alvão: o Mago da Luz», onde se defende que «o atelier Alvão no Porto, é com toda a justiça, como que uma secção do Secretariado de Propaganda de Portugal»[24] Mais uma vez, muitas dessas imagens provêm do espólio do IVP, ilustrando artigos como «Região única do mundo - o Douro donde saem 45 milhões de litros de Vinho», «Na região dos Vinhos do Porto» ou «No mar verde do roxo vinho». Um dos números de 1936, não numerado e não paginado, com o tema «Consagração a Portugal», abre com o artigo «Santarém» com 9 fotografias de Alvão, com alguns aspectos monumentais de grande rigor, mas também com vistas de paisagem que já tivemos atrás ocasião de analisar.

Na fotografia «Vida do Mar», uma vendedora de peixe, com o pescado ainda saltitante, é retratada em 1º plano com um olhar distante e delicado e posiciona-se para a fotografia com o torso dobrado tendo uma outra jovem atrás de si. «Ceifeiras de Valongo», com os seus trajes ilustram o artigo «Da Vida Simples», assim como em «Campos de Portugal - Vindimas, Ceifas, Descanso....!» outras imagens de mulheres na sua lide diária compõem o cenário para este texto: uma mulher com um cesto assente na anca e outro na cabeça, de costas num trilho da montanha escarpada, olha de perfil para o longo vale; uma ceifeira entre pinheiros, meia perdida entre as árvores mantém a mesma pose, com a cabeça de perfil e a foice na mão.

Doze fotografias ilustram o artigo «Portugal Pitoresco»: «Águas Santas – Leça» - uma mulher do lugar de residência de Alvão é fotografada com o cântaro em cima de uma pedra do rio e com a mão na anca; «Um Caminho - Barcelos» - um carro de bóis é perspectivado num caminho entre vinhas de enforcado; «Tarde de Sol - Nime» - uma minhota sorridente junto de uma carroça e de vara na mão olha com o rosto de perfil; várias paisagens e retratos na Lousã de que falaremos adiante; uma vista de uma ermida que recebe o título significativo «Uma ermidinha branca, com o

[23] *Vida Doméstica - Revista do Lar e da Mulher*. Magazine mensal. Rio de Janeiro.

[24] Deve-se referir ao S.P.N. e diz ainda «Quem pretender conhecer, em reprodução, verdadeiras maravilhas desse jardim «à beira mar plantado», irá encontrá-las forçosamente em aquele atelier. As fotografias assinadas por Alvão são documentos que se guardam, belezas que se admiram. A sua oficina de trabalho é uma escola de artistas entre os quaes se destaca Álvaro Cardoso d'Azevedo, discipulo dom mestre (...)» (*Vida Doméstica*, nº 1 de 1937)

seu alpendre de telha ... quem não evoca as ermidinhas que o maior poeta lírico português, Guerra Junqueiro, tantas vezes cantou, ainda mesmo no período da sua irreverência?».

Algumas páginas mais à frente, a imagem «Depois da desfolhada: o milho loiro aguarda o milho triturante» ilustra o texto «Brôa e sardinha»: uma camponesa numa eira coberta, de costas, quase em silhueta, compõe mais uma cena de sonho e nostálgica.

O número de 1937, de «Homenagem a Portugal», continua a utilização destas fotografias com o mesmo sentido. Logo a abrir, «Bucolismo - Belezas de Portugal - Névoa da Lenda e Caminhos da Vida» dá-nos a ver mais alguns "quadros" rústicos de Alvão: uma imagem colorida de uma ceifeira reclinada sobre um espigueiro a fiar junto do seu rebanho; uma outra fotografia colorida dá-nos a imagem de uma linha de caminho de ferro, como que suspensa no monte sobre a ribanceira que desce até ao rio. A ilustrar o artigo «Papoila do Minho», uma fotografia colorida mostra uma minhota com trajes regionais, com um cesto de uvas na mão esquerda e a outra na anca, que olha sorridente para a câmara, tendo por detrás um varandim e o verde dos campos e vinhais já bastante esfumados.

Nove fotografias acompanham o artigo «Cachopas de Portugal». Uma primeira imagem de uma rapariga com traje regional, com o título «Um sorriso para a posteridade», posa e olha sorridente para a câmara; as restantes, com a legenda «Abandono, talvez enleio d'Alma, ledo e cego, trabalho e alegria sadia e forte», são as típicas fotografias de «pupilas» nos seus cenários rústicos experimentando sentimentos delicados e nostálgicos, tantas vezes já reproduzidas.

De forma mais dispersa, são publicadas em outras revistas fotografias de paisagem e de carácter artístico como se pode ver em *o Volante* (no ano de 1939 e 1940), *Hotéis e Pensões de Portugal* (em 1943), entre outras.

Conforme se tem vindo a notar, a fotografia de monumentos constitui um grupo bastante volumoso do trabalho fotográfico de Alvão / Fotografia Alvão. Alguns desses aspectos de arquitectura e monumentos em geral enformam das características da fotografia artística de Alvão, razão por que nos detemos aqui a observá-las, pontualmente, com algum pormenor, embora o seu tratamento mereça maior destaque no capítulo seguinte.

Algumas das fotografias de monumentos que Alvão realiza ultrapassam claramente a categoria de fotografia de arquitectura e, em alguns casos em que o propósito é o de levantamento dos espaços arquitectónicos e monumentais, Alvão acrescenta com o seu sentido estético e artístico um sentimento que muito enriquece a leitura daqueles objectos.

São exemplo disso as fotografias do interior de igrejas desabitadas em que Alvão utiliza magistralmente a iluminação natural que entra a jorros para dentro do edifício através dos janelões do alto da igreja, definindo, assim, apenas algumas áreas iluminadas que contrastam com a penumbra do restante espaço. Resulta esta tomada de vistas em imagens de impressionante densidade psicológica colocando o observador perante uma imagem mística, mágica, convidando ao respeito, introspecção e reflexão. Seguirá Alvão as premissas do abade Sugget: *Deus é luz*? Trata-se, de facto, da figuração de um espaço religioso onde se pretende estar mais perto de Deus e essa luz acaba por simbolizar a sua presença. Outras vezes uma figura de um homem, em posição de oração povoa aquele espaço mágico. Algumas destas imagens emblemáticas encontram-se publicadas na colecção Monumentos de Portugal e, em especial, no volume que retrata a igreja de S. Francisco, no Porto, com texto de Carlos de Passos. As legendas que aí são colocadas nada deixam transparecer este sentimento que o seu visionamento provoca e apenas indicam «Arco carpanel do coro», «Columna coberta de talha», «Nave Central» ou «Nave lateral» como se estas fotografias retratassem sem qualquer artifício aquela realidade, levando o observador a ver, dogmaticamente, aquilo que o espírito de Alvão viu através das suas objectivas.

Entretanto, também no estrangeiro o seu trabalho era reconhecido. Em 1934 participa com algumas fotografias na exposição do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, de Paris, em 1934,[25] e na vizinha Espanha os seus dotes são apreciados quer no III, quer no IV Salon de Fotografia Artistica de Málaga, respectivamente em Maio de 1935 e Junho de 1936[26], onde é homenageado com a *Medalha de Ouro*, obtendo também neste último ano o *Primeiro Prémio* na Exposição Nacional de Santarém. Mas é em Portugal, em 1936, que, concorrendo entre prestigiados fotógrafos nacionais[27] à Exposição Nacional e Concurso de Fotografias

[25] De acordo com *Vida Doméstica*, 1936.
[26] Recebe a medalha de Ouro pela obra intitulada «Sentinela Adormecida»
[27] Francisco Ferreira (Chico), da Lousã, A. Salgado, repórter do *Novidades*, A. Moreira, do Porto, Horácio Novais, do Porto, Foto Ayres, de Viseu, Eduardo Correia, da Fotografia Universal, do Porto,

promovido pelo jornal *O Século*, onde recebe o *Primeiro e Segundo Prémios e Menção Honrosa*, que o seu valor é reconhecido com a dimensão que só um certame de nível nacional e realizado em Lisboa é capaz de lhe proporcionar.

O concurso de *O Século*, promovido em 1936, subordinado ao tema «Uma viagem através de Portugal», tinha como objectivo facultar à Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses «um ensejo de renovar e actualizar as colecções de fotografia que circulam nos seus vagões a título de propaganda turística»[28]. Perante a grande adesão de amadores e profissionais que para ali enviaram os seus trabalhos, que passavam os três mil «constituindo a mais vasta e artística colecção fotográfica, de carácter turístico, que se tem organizado em Portugal», como se lê no respectivo catálogo, a organização salientava o interesse de que se revestia este certame por quanto o Conselho Nacional de Turismo, o Secretariado de Propaganda Nacional, as Câmaras Municipais do País e as Casas de Portugal no estrangeiro ali encontrariam «um manancial riquissimo para as aquisições, tantas vezes difíceis de realizar, das fotografias de que constantemente necessitam para os efeitos de propaganda nacional no país e no estrangeiro»[29].

Para tal situação de sucesso muito contribuiu a participação de Alvão que enviou, na categoria de «Profissionais», 120 fotografias[30], além de outras 29 fora de

---

Francisco Viana, do Porto, Santos Lima, de Braga, A. Correia, da Guarda, entre outros num total de 51 profissionais e muitos mais amadores.

[28] Prefácio do *Catálogo da Exposição Nacional e Concurso de Fotografias - Iniciativa e organização de «O Século» - Abril de 1936*. Lisboa: Editorial de «O Século», Abril de 1936.

[29] Prefácio do *Catálogo da Exposição Nacional e Concurso de Fotografias - Iniciativa e organização de «O Século» - Abril de 1936*. Lisboa: Editorial de «O Século», Abril de 1936.

[30] 1. Vindimas, Minho, Barcelos; 2. Estrada, Alcobaça; 3. Janelo do Convento de Cristo em Tomar4. Castelo de Leiria; 5. Arco da Cadeia, Óbidos; 6. Duas Relíquias, Castelo, Vila da Feira; 7. Em família, Gralheira, Beira Alta; 8. S. João da Madeira; 9. Cenário rústico, Ermezinde; 10. Bruma de Outono, Rio Tâmega, Chaves; 11. Claustro Jerónimos, Lx; 12. Leça do Bailio; 13. Nine, Minho; 14. Santarém; 15. Castelo de Vila Nova de Ourém; 16. Bragança; 17. Costume, Moreira da Maia; 18. Costume, Moreira da Maia; 19. O Vira, Moreira da Maia; 20. Louzã; 21. Castelo, Bragança; 22. Minho, Barcelos; 23. Casa dos Ossos, Évora; 24. Mirandela; 25. Costume, Nazaré; 26. Póvoa de Varzim; 27. Ponte de Caminho de Ferro de Lamego, Régua; 28. Nave Central, Mosteiro de Alcobaça; 29. Palácio da Bolsa, Porto; 30. Cidade, Porto; 31. Capela do Fundador, Batalha; 32. Pórtico das Capelas imperfeitas, Batalha; 33. Mosteiro de Rates, Póvoa de Varzim; 34. Vindimas, Pinhão, Douro; 35. Pinhão, Douro; 36. Serra da Estrela; 37. Serra da Estrela; 38. Serra da Estrela; 39. Serra da Estrela; 40. Interior rústico, Vila Meã; 41. Hora da merenda, Minho, Barcelos; 42. Mosteiro de Alcobaça; 43. Foz do douro, Porto; 44. Casino, Póvoa de Varzim; 45. Casino, Póvoa de Varzim; 46. Casino, Póvoa de Varzim; 47. Buvette, Pedras Salgadas; 48. Hotel Avelames, Pedras Salgadas; 49. Armazém de Vinhos Velhos, Porto; 50. Palace Hotel, Vidago; 51. Cimento Tejo, Alhandra; 52. Cimento Tejo, Alhandra; 53. Hotel Sidnay, Santo Tirso; 54. Fábrica de Fiação e Tecidos, Santo Tirso; 55. Manutenção Militar, Lisboa; 56. União Eléctrica Portuguesa, Porto; 57. Rua de Stª. Maria, Guimarães; 58. Igreja de S. Francisco, Porto; 59. Túmulo de D.. Pedro, Alcobaça; 60. Convento de Cristo, Tomar; 61. Claustro, Batalha; 62. Jerónimos, Lisboa; 63. Mosteiro de Roriz, Santo Tirso; 64. Claustro, Batalha; 65. Coro, Convento de Lorvão; 66. Fonte das Figueiras, Santarém; 67. Leça do Bailio; 68. Almourol; 69. Vila da Feira; 70.

concurso. Como se pode ver através de uma leitura rápida dos títulos das imagens para ali enviadas, Alvão apresentou a concurso uma espécie de síntese de todo o seu trabalho, desde os trabalhos de «pupilas», de tipos regionais do meio rural, a paisagens, actividades vinícolas, vistas de cidades e vilas, estações termais, praias, a fotografias de monumentos, sejam aquelas de carácter mais artístico, sejam outras de reprodução "directa" da realidade como sucede com as fotografias dos túmulos de Alcobaça, por exemplo.

Como resultado, foi atribuído o segundo prémio a uma fotografia de arquitectura do interior do mosteiro dos Jerónimos em que a câmara, com uma objectiva de curta distância focal[31], é colocada em paralelo e a curta distância de uma das paredes, que define o lado esquerdo da imagem, e muito próxima do nível do chão, fazendo com que as já elevadas colunas do interior se tornem ainda mais esguias. A luz que provém dos janelões do lado direito da imagem inunda todo o espaço num jogo profuso de claros e escuros, contribuindo para o acentuar da volumetria e do sentido tridimensional do espaço. Alvão granjeou ainda o primeiro prémio com uma fotografia da Lousã, em que uma camponesa vestida com os seus trajes regionais, com o corpo de perfil, na encosta da serra, olha para o vale onde se erguem as ruínas do castelo da Lousã e onde se estendem os montes cujos contornos adivinhamos entre a forte neblina conseguida pela desfocagem.[32] Esta fotografia de Alvão mostrava um recanto do país, pouco conhecido do público citadino, em que concilia monumentos, paisagem natural e uma composição marcada pela estética de Alvão e que continuava a atrair o público em geral e a ser aplaudida pelos vários júris

---

Guimarães; 71. Óbidos; 72. Mosteiro de Travanca; 73. Igreja de Santa Cruz, Coimbra; 74. Biblioteca, Mafra; 75. Évora; 76 Sintra; 77. Uma cela, Convento de Mafra; 78. Largo do Tritão, Queluz; 79. Solar de Mateus, Vila Real; 80. Mosteiro da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia; 81. Convento de S. Bento, Santo Tirso; 82. Túmulos de D. Inês e D. Pedro, Alcobaça; 83. Templários, Tomar; 84. Detalhe, Castelo de Almourol; 85. Templo de Diana, Évora; 86. Lamego; 87. Vindimando, Pinhão, Douro; 88. Barcos Rabelos, Ferradoza, Douro; 89. Lousã; 90. Nazaré; 91. Colheita, Barcelos, Minho; 92. Barco Rabelo, Régua, Douro; 93. Ceifeira, Ermezinde; 94. S. Martinho do Porto; 95. Pinhão, Douro; 96. Ferradoza, Douro; 97. Saloio, Alcobaça; 98. Costumes, Pinhão, Douro; 99. Vindimadeira, Pinhão, Douro; 100. Condução do Vinho do Porto, Pinhão, Douro; 101. Porto de Mós; 102. Vindimas, Pinhão, Douro; 103. Presente de Uvas, Vila Nova de Gaia; 104. Socalcos e Vinhas, Pinhão, Douro; 105. Amendoeiras em flor, Foz Côa, Douro; 106. Cidade de Vila Real; 107. Coro da Sé, Braga; 108. A-vêr-o-mar, Póvoa de Varzim; 109. Domus Municipalis, Bragança; 110. Claustro, Batalha; 111. Mosteiro da Batalha; 112. Feira da Louça, Santo Tirso; 113. Santuário de Nª Srª da Assunção, Santo Tirso; 114. Areosa, Viana do castelo; 115. Foz do Douro, Porto; 116. Mafra; 117. Bussaco; 118. Castelo dos Mouros, Sintra; 119. Colheitas, Barcelos, Minho; 120. Ceifeira, Barcelos, Minho.

[31] Provavelmente o correspondente a uma 35mm.

[32] Esta fotografia, bem como o negativo em formato 9x12cm, encontra-se nos arquivos da Fototeca do Palácio Foz e a prova apresentada a concurso não tem qualquer entoação como as outras reproduções que se encontram nos álbuns de família.

de concursos, em especial, quando os temas privilegiados dizem respeito a aspectos de propaganda e turismo, como é o caso.

Esta fotografia, premiada no concurso de 1936, faz parte de um núcleo de imagens realizadas por Alvão, em meados dos anos 30 na Lousã, cujo conhecimento do seu processo criativo nos elucida acerca do modo como realizava os seus clichés de paisagens bucólicas e de raparigas do campo. As condições em que Alvão fez estas fotografias da Lousã, o seu número e características obrigam-nos a deter a nossa atenção neste núcleo de imagens, algumas das quais eram desconhecidas.

Segundo testemunhos de familiares[33], Domingos Alvão, em data[34] que a memória já não precisa e a convite do seu sobrinho, por parte do irmão Artur, desloca-se à vila da Lousã com as filhas para passar uns dias de descanso. Ali chegado, instalou-se e observou rapidamente a região. Alvão terá ficado deslumbrado com a potencialidade "artística" dos miradouros, das ermidas, da serra verdejante, do castelo. Contactou de imediato o seu sócio, Álvaro Cardoso de Azevedo, para que se dirigisse também para a Lousã com toda a maquinaria (câmaras fotográficas, tripés, clichés, objectivas, etc.). Álvaro de Azevedo assim o fez e a curta visita que se previa volveu-se numa temporada de pelo menos um mês e que pode ter chegado aos dois como ainda recorda a filha Maria Virgínia.

Foram mais de 160 as fotografias realizadas neste período da estadia de Alvão na Lousã e entre elas reconhecemos algumas que lhe granjearam grande reputação. O local que Alvão privilegiou para as suas fotografias foi a zona histórica do Castelo da Lousã e Ermida da Sr.ª da Piedade e toda a envolvente da serra. Dentro deste conjunto de imagens distinguimos fotografias de monumentos, artísticas e de família. São poucas as fotografias com o propósito de reprodução pura e simples de aspectos artísticos, mas podemos referir, como exemplo, uma fotografia do interior da Ermida da Sr.ª da Piedade, junto do Castelo. Aqui, o retábulo é fotografado frontalmente tendo por eixo simétrico uma *pietá* em madeira policromada que decora o nicho principal. A iluminação é cuidada evitando sombras e dando ao conjunto uma luz homogénea.

[33] Testemunho da filha Maria Virgínia Alvão e do sobrinho neto Manuel Alvão Serra que nos cedeu prestavelmente reproduções das fotografias da Lousã.

[34] As imagens são anteriores a 1934, pois datam desse ano as reproduções das fotografias da Lousã em vários periódicos como é o caso da *Gazeta das Aldeias* no mês de Março de 1934. A hipótese de uma outra "campanha" na Lousã é posta de parte pelo testemunho dos familiares que dizem que Alvão ali foi uma única vez.

Neste conjunto cumpre-nos ainda destacar as fotografias do castelo da Lousã que, em alguns casos, ocupa quase a totalidade da imagem com a sua torre. Mas o que atrai mais Alvão não é tanto o castelo, que, de resto, pouco interesse arquitectónico tem, mas a sua inserção nas encostas verdejantes da serra, pontuadas pelas pequenas e brancas capelas, onde se manifesta a recuperação da ideia romântica das ruínas. São estes elementos que Alvão escolhe quase sempre como cenário para as suas fotografias, diga-se, artísticas. Como era seu hábito e já o vimos confessar a Abel Barbosa, Alvão fez-se acompanhar, nestes passeios pela serra, de uma jovem rapariga autóctone que para ele pousou e trajou as vestimentas tradicionais e ajudou a criar felizes composições muito harmoniosas e simbólicas de um certo bem estar. São, de um modo geral, composições que seguem as "regras" de Alvão e que já conhecemos de outros trabalhos. A jovem que o acompanha é retratada de perfil com o rosto a ¾; descalça, surge no caminho carregando ora uma bilha de água ora um cesto e tem o olhar pousado no horizonte onde uma leve neblina tolhe a visão da torre do castelo e da ermida que, ainda assim, se fazem notar. Alvão apresenta esta mulher como um símbolo desta vida rural que tanto o encanta e que se resume a uma existência vivida em plena harmonia com a natureza e usufruindo aquilo que a terra dá. A maior parte destas fotografias receberam uma coloração ao gosto da época: algumas sépia, outras amarelas, outras esverdeadas e até outras com entoações a azul.

Este núcleo de fotografias serve-nos assim de exemplo da típica devoção de Alvão por este tipo de imagens de meios rurais com modelos autóctones que servem os seus fins estéticos e simbólicos. Muitas das fotografias que ali realizou são alvo da publicação em revistas várias ao longo da década e mesmo posteriormente. Logo em 1934, a *Gazeta das Aldeias* ilustrava a capa do nº 1794 com a imagem de uma camponesa no lugar da ermida de Nossa Senhora da Piedade na Lousã. Novamente em 1938, vemos na capa do nº 1899 a fotografia «Belezas de Portugal - Serra da Lousã», em que uma mulher em pose, com o cesto seguro na mão esquerda e apoiado na anca, numa estrada de terra que desce a serra, olha para o vale (existe uma reprodução desta fotografia com coloração lilás na posse da família). Volta ser publicada esta fotografia já no ano de 1946 na capa do nº 2080. No ano de 1953, outras duas fotografias da Lousã são capa dos números 2257 e 2260. Uma - «Serra da Lousã» - retrata três camponesas numa estrada de terra na serra. Outra, com a mesma legenda, foca uma mulher de costas, com cestos à cabeça e no braço, num caminho

xistoso da serra. Em 1954, a capa do nº 2278 repete um mesmo aspecto da serra da Lousã.

Na revista *Renascença*, também a capa do número de Agosto de 1936 reproduz uma imagem da Lousã, repetida novamente no nº 299, de Setembro de 1943. «Lousã: linda fotografia do distinto artista portuense Alvão» retrata uma rapariga de costas subindo as escadas da ermida da Srª da Piedade, com o braço apoiado no muro e com o rosto tornado visível com a sua colocação a ¾.

Na revista *Turismo* voltamos a encontrar vários "quadros" da Lousã. No nº 47 de Junho de 1942, o artigo «Lousã - o seus turismo especial» é ilustrado com uma vista parcial da vila, uma paisagem com o castelo e a ermida da Srª da Piedade e «um maravilhoso quadro rústico» com a camponesa que acompanhava Alvão.[35] Ainda no mesmo ano no número de Outubro temos uma outra paisagem da serra com um pelourinho em 1º plano e o castelo por detrás.

Também no número de 1936 da *Vida Doméstica*, dedicado a Portugal, 4 fotografias da Lousã contribuem para a ilustração do artigo «Portugal Pitoresco»: um nascer do sol, uma vista da serra, um portão de uma quinta e um caminho da serra.

Se este grupo de imagens, com o conhecimento que temos do seu processo criativo nos comprova o teor do trabalho de Alvão, outras, em considerável número, revelam a faceta de Alvão enquanto Homem: são as fotografias de família que realizou ao longo daquela temporada na Lousã e que reuniu num álbum extremamente interessante pelas colorações e formatos das provas fotográficas. São 28 páginas encadernadas entre capas rijas de couro, típicas da época, em que Alvão procede a um trabalho de colagens de resultados muito originais. As fotografias, mormente retratando os seus familiares, são provas de dimensões muito reduzidas, 7x10 cm no máximo, e de colorações e formatos variados: ovais, circulares, rectangulares, quadradas, entoadas a azul, verde, sépia, amarelo. No seu conjunto tornam as páginas deste álbum extremamente coloridas e variadas e relatam o ambiente de família em que Alvão passou a sua temporada da Lousã. São fotografias de piqueniques pela serra, fotografias de grupo no Trevim, imagens dos mais variados passeios que então realizaram, a "modelo" de Alvão junto da família, os sobrinhos e sobrinho-netos de Alvão nos recantos das serranias, a casa de família na localidade de Regueiro, etc. Distintas das ditas "artísticas", estas fotografias são "descontraídas", espontâneas,

sem pose forçada e não manifestam grande preocupação estética. Algumas há em que a colocação dos retratados se apresenta, de modo natural, harmónicas e compõem "quadros" de grande equilíbrio e sensibilidade. São os casos das fotografias de pequenos grupos colocados em declives, cujas linhas oblíquas permitem uma leitura fácil e harmónica, ou situados no alto da serra tendo por cenário a vista da vila da Lousã. Nalguns caos, e de modo totalmente espontâneo, alguns elementos destes "retratos" de grupo produzem composições de grande beleza como se mostra na imagem «Lousã21C»[36]. Este pequeno pormenor mostra uma composição de grande delicadeza no retrato de uma criança e, caso tivesse sido registado conscientemente por Alvão, levar-nos-ia a compará-lo aos trabalhos da época vitoriana, nomeadamente de Lewis Carrol ou Alice Boughton e traria à colação as célebres questões da sensualidade infantil.

Ainda dentro deste grupo de imagens que não têm o mesmo propósito artístico, surgem algumas, em pequeno formato, de vistas da serra ao final da tarde, com o castelo em contraluz sobre o fundo das encostas, alguns recantos, caminhos de terra por entre a serra e, num ou outro caso, mostram-nos o próprio Alvão que se faz retratar, junto do seu tripé.

Este *case study*, que foi possibilitado pela prestável colaboração da família, reveste-se de grande importância no reconhecimento de um estilo próprio de Alvão fruto da sua genuína vontade e que se manifesta, nomeadamente, na fotografia premiada em 1936.

Nos finais dos anos 30, embora sem participar em qualquer dos Salões Nacionais / Internacionais de Fotografia promovidos pelo Grémio Português de Fotografia, a partir de 1932 e com realização anual, o reconhecimento do trabalho e do valor de Alvão e da Fotografia Alvão auspiciam, assim, um ainda longo e admirável caminho para esta firma. Álvaro de Azevedo, o responsável pelas sucessivas edições de fotografias de Alvão em publicações periódicas e volumes vários, continua a actividade fotográfica com grande prestígio sendo agraciado com o Grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo em 1943, ocasião em que a revista *Vida Mundial Ilustrada* comenta: «Um artista de mérito grande, na arte fotográfica, cuja

[35] Aparece aqui também uma fotografia do fotógrafo Francisco Ferreira (Chico) da Lousã com quem Alvão contactou durante a sua estada e que também participou na Exposição de «O Século» de 1936».
[36] Ver ilustrações no final do capítulo e Volume II.

expressão se tem evidenciado, sob a rubrica de «Foto Alvão»[37] atestando a continuidade do uso da "etiqueta" «Foto Alvão», sob a sua gerência.

Álvaro Cardoso de Azevedo[38] assume o comando e, tal como tinha feito Alvão, mais tarde irá partilhar as responsabilidades e os proveitos da firma com um novo sócio. A nova sociedade - Azevedo & Fernandes, Lda. - Fotografia Alvão - conta com a participação de José Fernandes Mendes de Oliveira, um dos «funcionários superiores» da firma, e é criada algures na década de 40.

A primeira referência que nos chega data de 1949[39] e permanece pelo menos até 1967[40], ano em que Álvaro Cardoso de Azevedo falece[41]. Ao longo dos anos 40, a Fotografia Alvão realiza notáveis trabalhos de fotografia continuando uma já longa tradição: retrato, levantamento fotográfico para empresas, publicidade de firmas sob a forma de catálogos, fotografia de arquitectura de novas edificações do Estado Novo, levantamento dos Bairros Sociais, para além de continuar a colaboração que Alvão tinha iniciado com uma vasta lista de títulos da imprensa nacional e estrangeira.

Já nos anos 70 a Fotografia Alvão vai ter um novo proprietário que, mais preocupado com os benefícios económicos do que com a dignificação da figura de Domingos Alvão, pouco ou nada irá produzir em prol da cultura e da fotografia da cidade do Porto[42].

---

[37] *Vida Mundial Ilustrada*, nº 102, Ano II., 29 Abril 1943.

[38] De acordo com documentação existente na correspondência da firma, em depósito no Centro Português de Fotografia, sabemos que a Fotografia Alvão tinha seguros de incêndio: em Julho de 1939 uma apólice da companhia de seguros Bonança assegura o seu proprietário no valor de 430.000$00 e já em 1942 subia para 440.000$00.

[39] conforme correspondência da firma em depósito no Centro Português de Fotografia.

[40] conforme uma carta existente na correspondência da firma em depósito no Centro Português de Fotografia em que «José Fernandes Mendes d'Oliveira, casado, 66 anos, morador na R. Maria Pia, nº 57, na cidades do Porto, sócio gerente da firma Azevedo & Fernandes, Lda. - Fotografia Alvão, na R. Santa Catarina, nº 120, 1º, vem requerer (...) licença para poder pintar no vidro da porta de entrada os dizeres "Foto Alvão" juntando para o efeito uma fotografia da fachada do prédio (...) 30 de Janeiro de 1967».

[41] A única referência que temos da data da sua morte provém de um artigo de «O Primeiro de Janeiro» de 1 de Julho de 1984. No entanto, o actual proprietário da Fotografia Alvão diz ter comprado o estabelecimento em 1975 a Álvaro Cardoso de Azevedo. (!)

[42] Exceptue-se o álbum «A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Alvão» editado em 1984 pela Fotografia Alvão, com 156 fotografias de Alvão e em que os Arquitectos Fernando Távora e Joaquim Vieira lhe prestam justa homenagem, quer na selecção daquelas, quer nos textos ali apresentados. Durante a investigação para esta dissertação contactámos *in loco* duas vezes o proprietário do estabelecimento que se recusou veementemente a prestar qualquer informação, à excepção de que tinha comprado a firma a Álvaro Azevedo em 1975, e inviabilizou o pedido de visita ao atelier, justificando que havia sido totalmente remodelado e não apresentar qualquer interesse. Afirmou não possuir nenhum material do espólio e também esperar ser ele a comemorar o centenário da Fotografia Alvão, erradamente, em 2001 e assim defendendo os interesses de uma casa comercial.

Convém referir ainda que o lugar de destaque que a Fotografia Alvão e os trabalhos de Alvão granjearam, em especial, no contexto nacional se deveu à multiplicidade de géneros fotográficos desenvolvidos e que passam pelo retrato, fotografia publicitária, de cidades e de monumentos e que observaremos mais atentamente no capítulo que se segue.



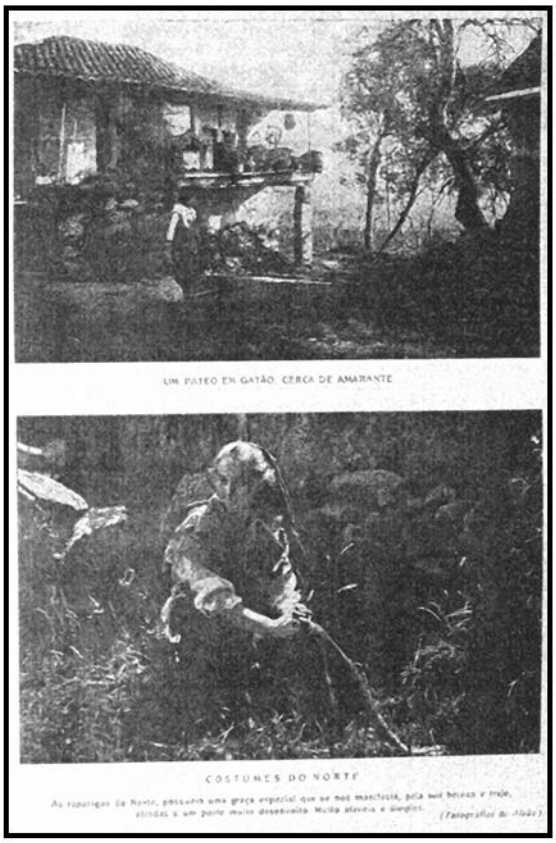
O TEIRO BENEDITINO

Lenda

PARQUE DA VILA

PORTICO DO MOSTEIRO DE RORI

Fotografias de Alvão no artigo sobre St. Tirso publicado na revista *Latina* – nº 6, 1936



UM PATEO EM GATÃO. CERCA DE AMARANTE

COSTUMES DO NORTE

Fotografias de Alvão no artigo de Teixeira de Pascoais «Em volta do Porto» publicado na revista *Latina* – nº 1, Abril/Maio de 1930



Fotografia de Alvão na capa da revista *Norte de Portugal* – nº 3 - 1935



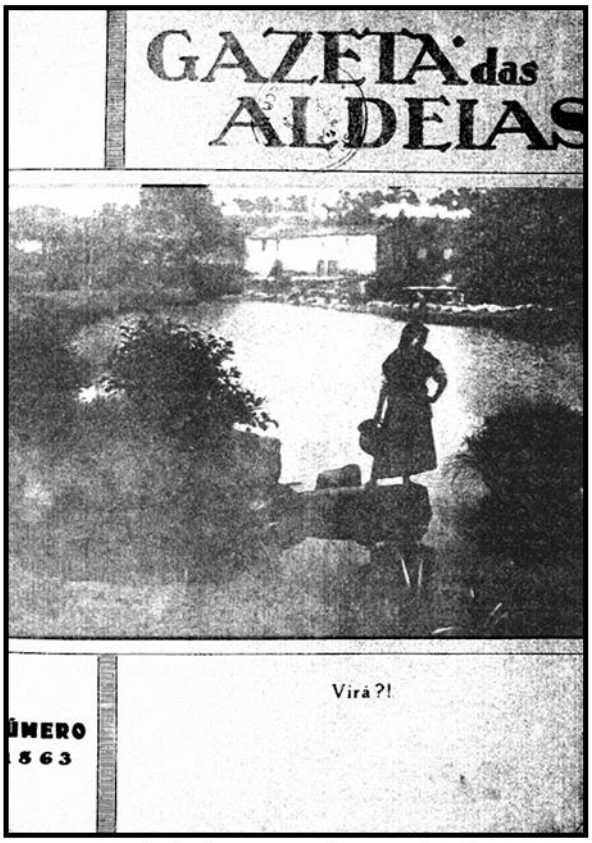
Fotografia de Alvão na revista *Norte de Portugal* – nº 2 – Julho de 1935, p. 1


Visitem a POVOA DE VARZIM
E SEUS ARREDORES
A mais atraente e concorrida praia de banhos do Norte de Portugal
35.000 BANHISTAS A PREFEREM E PROCURAM ANUALMENTE
IMPORTANTE CENTRO DE TURISMO
(CLICHÉS DE ALVÃO)
JARDIM PUBLICO
FACHADA DO GRANDE ASINO E MONUMENTO AO HEROICO POVEIRO
JOSÉ RODRIGUES MAIO
O CEGO DO MAIO)
ASPECTO DA PRAIA DE BANHOS
ALAMEDA, JUNTO À PRAIA

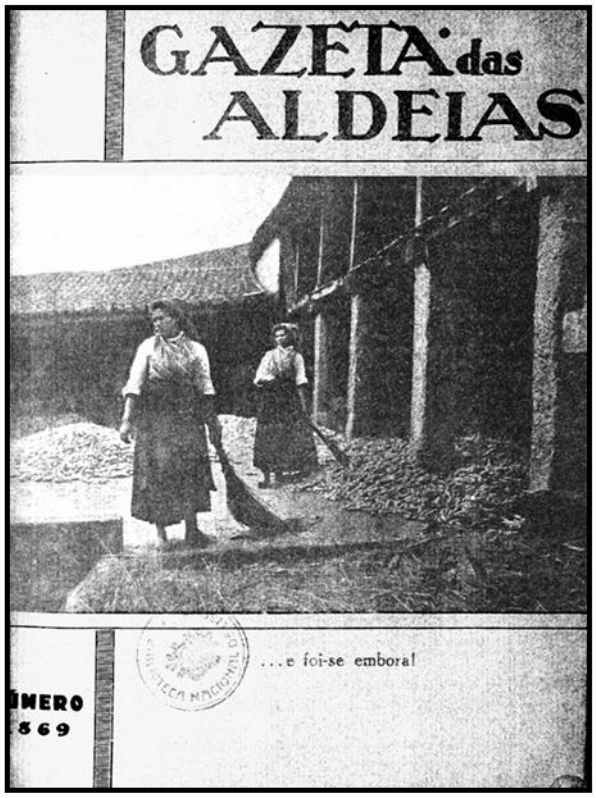
Fotografias de Alvão na revista *Norte de Portugal* – nº 3 – 1935, páginas centrais



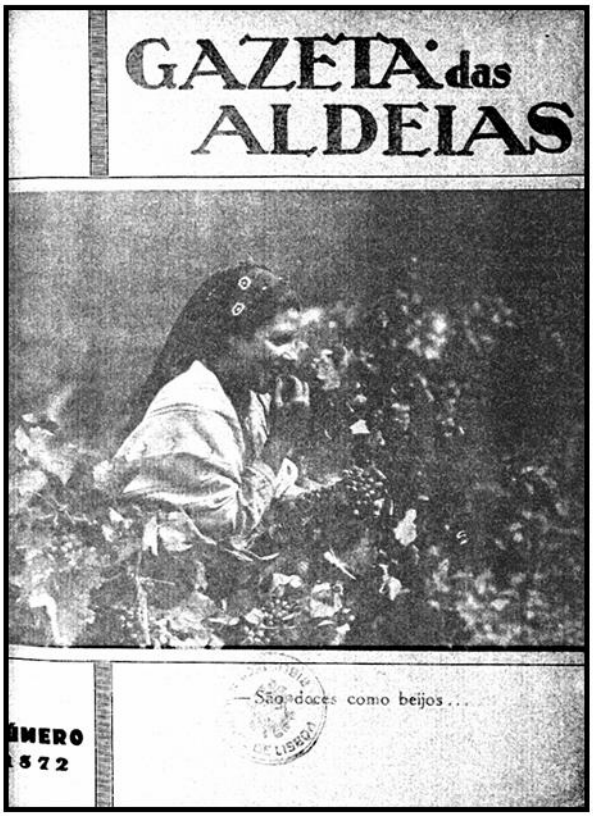
Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1807 - 1934



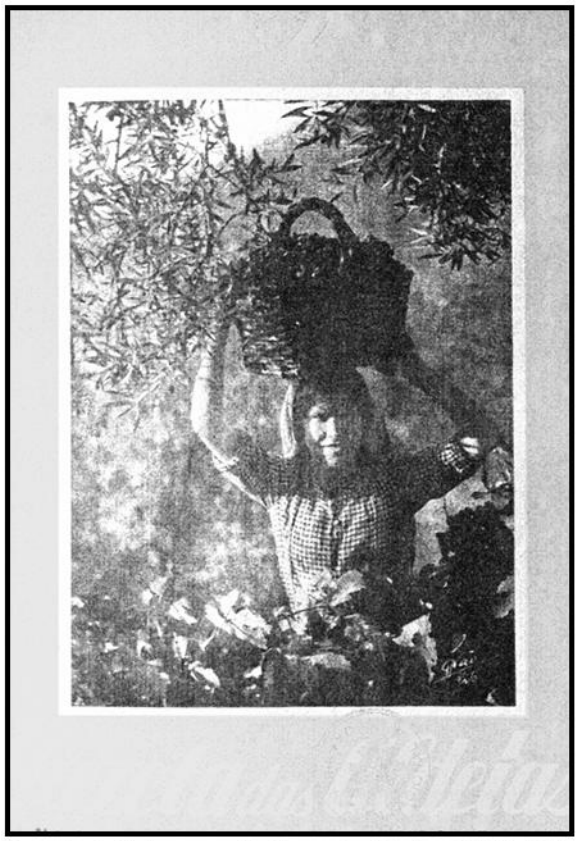
Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1863 – 1937



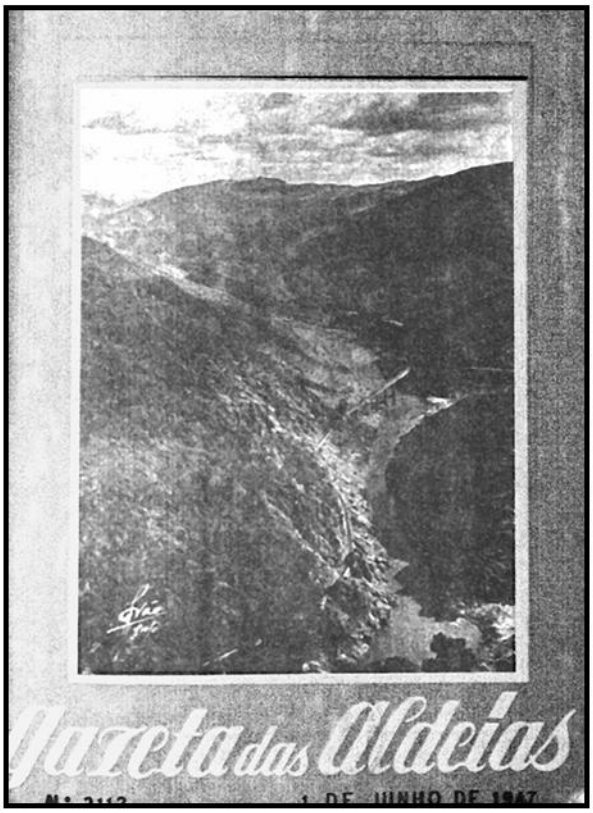
Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1869 – 1937



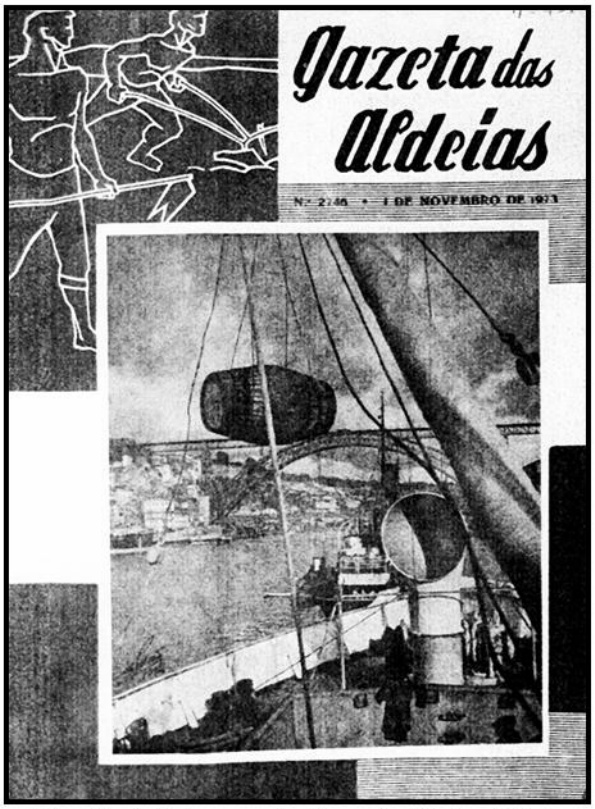
Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1872 – 1937



Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 2104 -1947



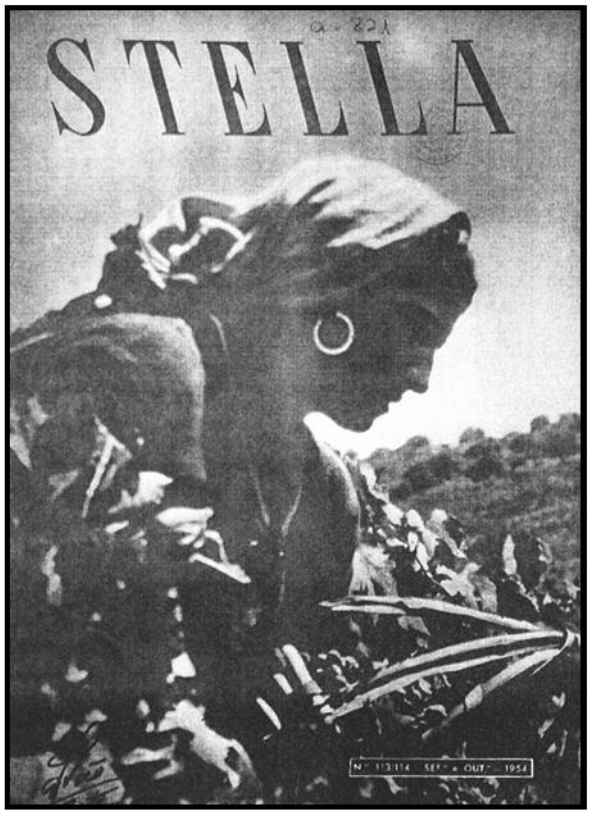
Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 2112 - 1947



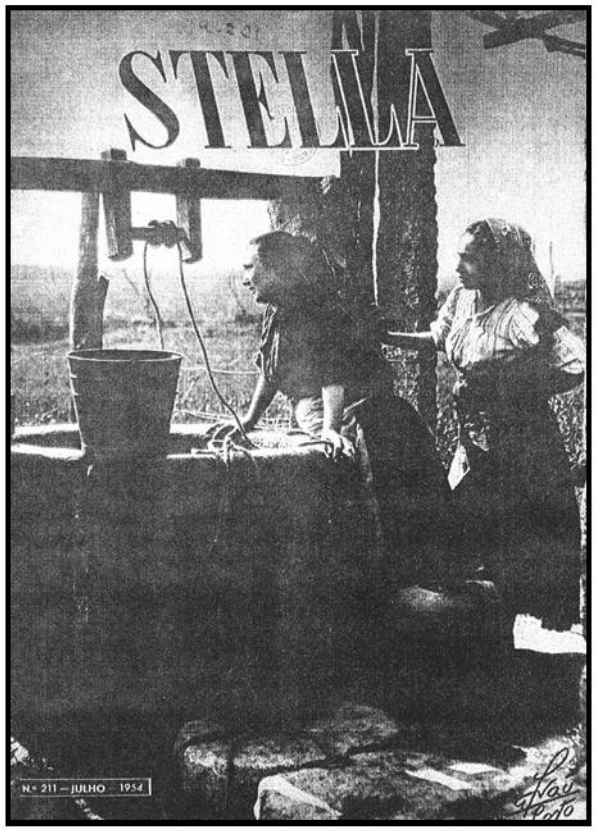
Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 2746 – 1973



Fotografia de Alvão na capa da *Stella*, n de Julho de 1947



Fotografia de Alvão na capa da revista *Stella,* nº113 – 114, Setembro – Outubro de 1954



Fotografia de Alvão na capa da revista *Stella,* nº 211 - Julho de 1954



Fotografia de Alvão na capa da revista *Stella* – nº 223, Julho de 1955



Fotografia de Alvão na capa da revista *Stella,* nº 24 – Abril de 1957



NÊSTE momento em que o mundo se agita, convulsionado pelas dores mais angustiosas, cortado em tôdas as direcções de apêlos lancinantes, momento em que velhos problemas se revestem de aspectos modernos, adquirindo actualidade dramáticos, é dever mais imperioso do que nunca voltarmo-nos todos e tôdas à obra que mais importe, à tarefa mais sobre, à da dignificação da mulher por meio do trabalho útil. Nenhuma Pátria se dignifica sem a ajuda leal, consciente, da mão de obra feminina. Sem o nó firme, desfar-se-á a costura mais laboriosamente executada, e, nó firme, só o espírito da mulher ao cumprimento religioso, exacto, dos seus deveres, o pode dar.

Nos vários sectores, abertos à actividade, mulheres trabalham hoje febrilmente e esforçam-se por dirimir a contenda milenária entre Adão e Eva. Será o esforço feminino aproveitável? Poderá o velho, arquivelho Adão, sòzinho, meter ombros à empreza de reformar o mundo? O fracasso notório dos grandes empreendimentos, a que falta o impulso da sensibilidade e a ordem do coração, mostra-nos à evidência como não pode prosperar obra alguma de que seja totalmente excluída a mulher, a companheira que Deus mandou ao homem para seu amparo, conselho e guia. Uma nação é um complexo de famílias. Qual família conseguirá avançar pela senda do progresso, se, ao lado do chefe competente, se não erguer a colaboradora, digna de ser guia, luz, calor e bênção?

De há muito que, em todos os países cultos, se vem prestando a maior atenção ao magno problema: o agricultor e as suas faculdades mais ou menos produtivas, segundo o maior ou menor grau de inteligência e cultura de que fôr dotado.

Para o bom andamento de uma nação, é necessário experimentar a solidez das vigas, plantadas no solo. O grau de civilização do lavrador é decisivo na economia nacional. O homem que lavra a terra e lhe arranca ao seio compassivo o pão, a carne, os frutos, representa em todo o mundo progressivo um dos elementos a que é dispensando o mais inteligente interêsse. A necessidade da criação do ensino rudimentar agrícola impõe-se como factor de primeira e influentíssima importância. Reconhece o Estado consagrar-se bôa parte da população portuguesa a profissões ligadas ou relacionadas com a agricultura, diz-nos o eminentíssimo professor Dr. Alvaro Machado, ilustre catedrático da

Fotografia de Alvão no artigo «A mulher rural» publicado na revista *Stella*, nº 109, Janeiro de 1945, p.5



Fotografia de Alvão no artigo «Coração de Minhoto...» publicado na revista *Stella*, nº 203, Novembro de 1953, p. 8 e 9



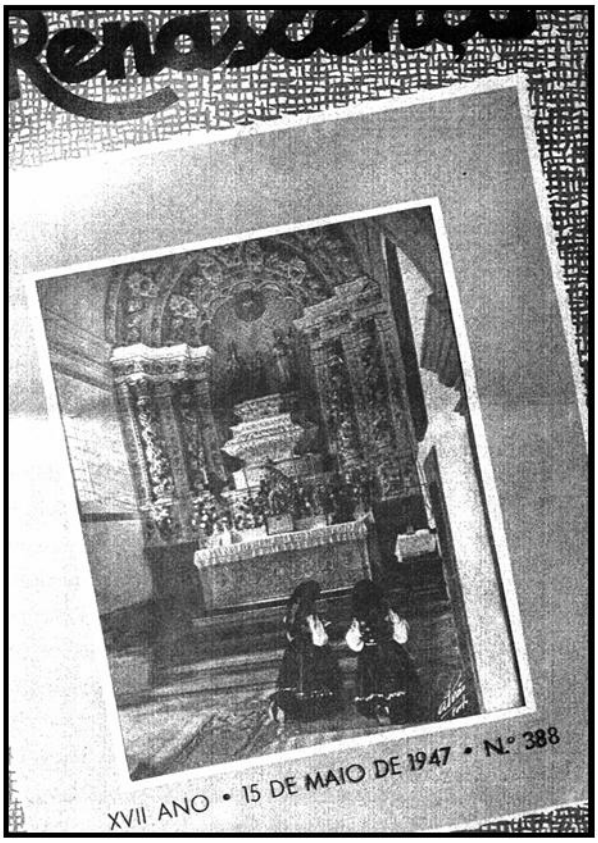
Fotografia de Alvão no artigo «Grito de Socorro» publicado na revista *Stella*, nº 118, Junho 1953, p. 8 e 9



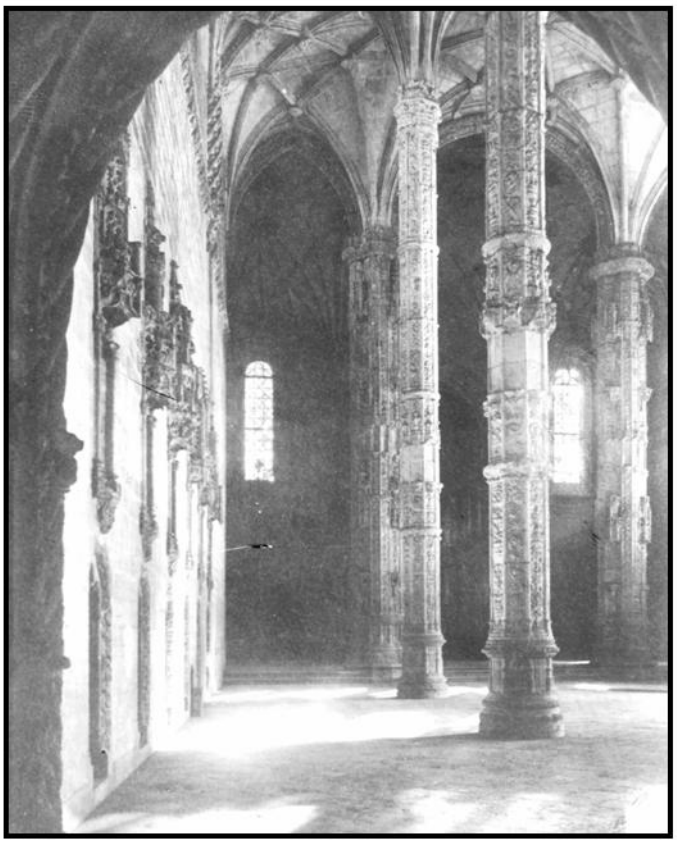
Fotografia de Alvão na capa da revista *Stella,* - nº 275 – Julho de 1960



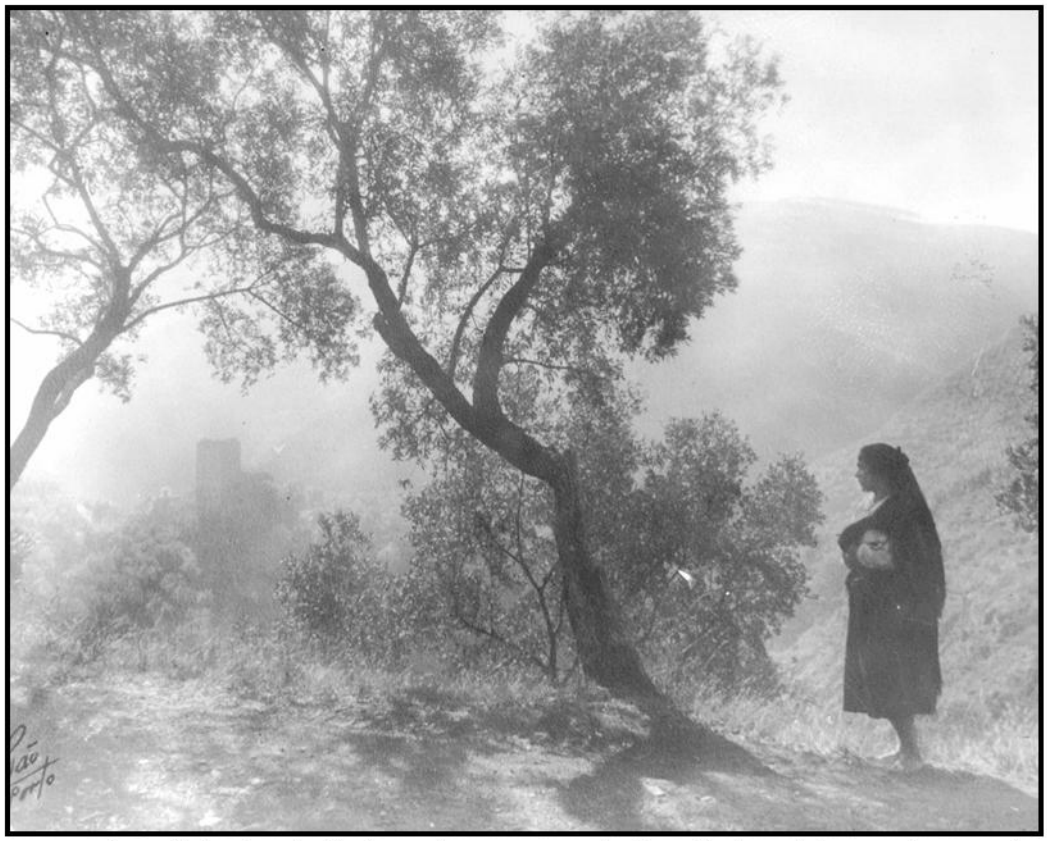
Fotografia de Alvão na capa da revista *Renascença* – nº 131, 1 de Setembro de 1936



Fotografia de Alvão na capa da revista *Renascença* – nº 388, 15 de Maio de 1947



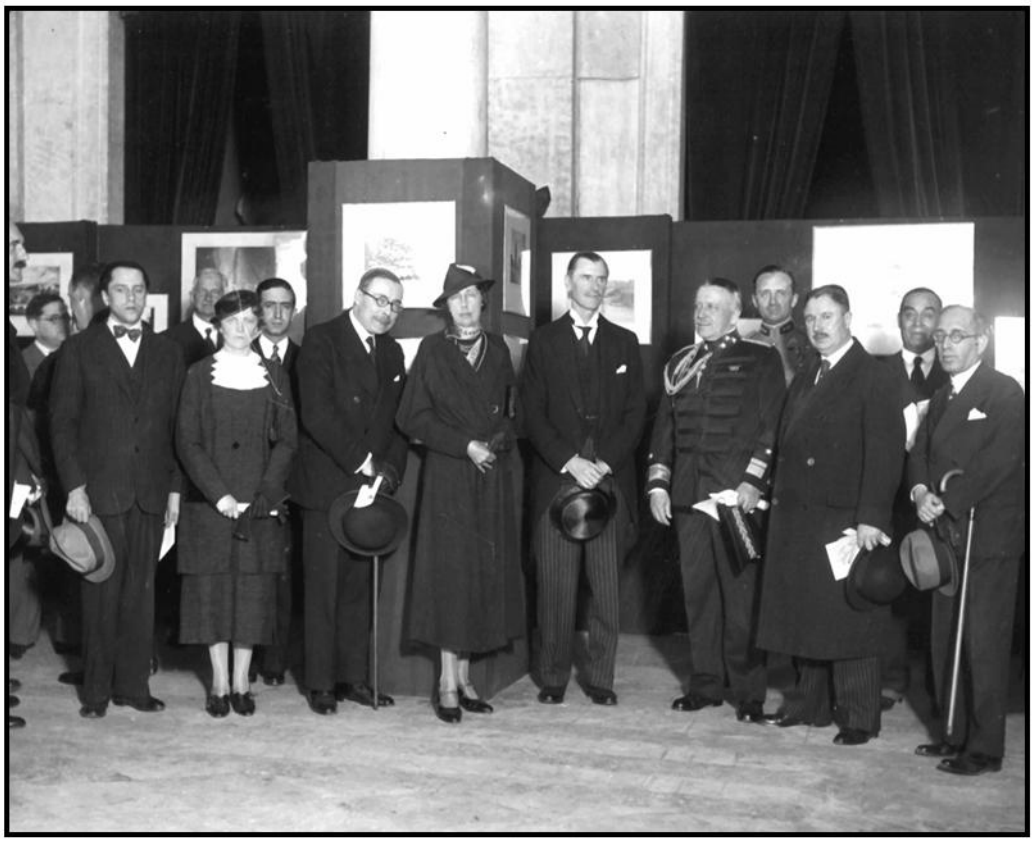
«Jerónimos» - fotografia de Alvão classificada em 2º lugar no concurso de fotografias de *O Século* «Uma viagem através de Portugal», 1936



«Lousã» - fotografia de Alvão classificada em 1º lugar no concurso de fotografias de *O Século* «Uma viagem através de Portugal», 1936



Um aspecto da Exposição Nacional de Fotografias promovida pelo jornal *O* Século momentos antes de ser encerrada ao público (4 de Maio de 1936)
(Arquivo de *O Século*, registo nº 804 K, form. 9x12 cm.)



Sessão de inauguração da Exposição de Fotografias do *Times realizada em Lisboa* no Teatro Nacional em 9 de Maio de 1936: entre as várias entidades ali presentes encontra-se Domingos Alvão, à esquerda da figura central.
(Arquivo de *O Século*, registo nº 839 K, form. 9x12 cm.)



Fotografia de Alvão – Serra da Lousã
(colecção da família)



Fotografia de Alvão – Serra da Lousã
(colecção da família)



Fotografia de Alvão – Serra da Lousã
(colecção da família)



Fotografia de Alvão – Serra da Lousã
(colecção da família)



Fotografia de Alvão – Serra da Lousã
(colecção da família)



Fotografia de Alvão – Serra da Lousã
(colecção da família)



Lousã 12B – pormenor de fotografia do álbum de família de Alvão (colecção da família)



Lousã 21C – pormenor de fotografia do álbum de família de Alvão (colecção da família)



Lousã 16B – pormenor de fotografia do álbum de família de Alvão (colecção da família)

CAPITULO III - Outros géneros fotográficos publicados: retrato, fotografia de publicidade, de reportagem, da cidade do Porto e de monumentos

O retrato fotográfico é o tipo de trabalho mais regular, e também mais volumoso, desenvolvido nos estúdios de Alvão e que, por força do génio criativo e da sensibilidade do seu autor, lhe vai permitir granjear honrada fama. Conquanto o retrato não seja aqui objecto central da nossa análise, não nos podemos abster de o comentar ainda que sumariamente, já que é com este género fotográfico, que corresponde a cerca de 70%[1] do acervo da Fotografia Alvão, que esta casa foi primeiramente reconhecida. Entre as 125.000 espécies fotográficas que compõem o espólio da Fotografia Alvão, cerca de 90.000, pelo menos, correspondem ao retrato fotográfico. O retrato é, de facto, o registo fotográfico rei entre toda a produção do estúdio[2].

Domingos Alvão, exímio no emprego da luz e da pose dos seus retratados, faz questão de individualizar cada retrato sobre o qual coloca todo o seu saber e perspicácia, realizando autênticos retratos psicológicos dos seus clientes que em muito ultrapassam o simples captar do recorte dos seus rostos.

Joaquim Vieira diz-nos a propósito, em «A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão», que «Nas vitrinas que existiam na esquina da tabacaria Africana[3], ao cimo da Rua 31 de Janeiro, [Domingos Alvão] exporá desde 1902 os retratos das damas, divas e cavalheiros que actuavam e frequentavam os salões da cidade, o «Príncipe Real» ou o «Baquet»....».

Pouco depois de se instalar, a Fotografia Alvão realizou uma primeira exposição nas próprias instalações, logo em 1903, em que mostra retratos e algumas paisagens. Os retratos, de crianças, senhoras e homens, que sobressaem pela nitidez,

[1] De acordo com o inventário do espólio existem em alguns contentores 57.351 espécies de fotografia de retrato; outros contentores incluem, juntamente com negativos de outras temáticas, 7672 negativos; existem ainda os livros de provas de retratos de estúdio com 25.123 espécies.

[2] Podemos identificar o tipo de trabalhos que ali se realizam através da publicidade feita em jornais em que se propõem «(...) Ampliações de retratos até ao tamanho natural, paisagens para grandes quadros, imitação de gravura, trabalhos em platina esmeradamente cuidados. Retratos a óleo, pastel, gouache, photominiatura em seda, crystal, marfim, aluminium, prata e oiro.(...)» e ainda com a possibilidade serem realizados «(...) de noite no atelier e fora, com aviso antecipado.», *in A Voz Pública*, 2 de Janeiro de 1906.

[3] Tabacaria situada ao cimo da rua 31 de Janeiro, nº 252 a 256, fazendo esquina com a Praça da Batalha e que editou uma boa colecção de postais com vistas do Porto. Estabelecimento fundado cerca de 1892 por António Maria de Almeida Campos e trespassado em 1906 a Alberto Vieira da Cruz; novamente trespassado em 1912 a Camilo Conseil de Vasconcelos passando a firma a ter o nome

harmonia e elegância do conjunto, apresentam-se «(...) sem alterações de retoque, sem alindamentos amáveis mas descaracterizantes, naturalíssimas de pose, simplicíssimas de arranjo, cheias de propriedade na luz - verdadeiros e sinceros retratos, em suma...» tornando as fotografias no «...melhor que a arte fotográfica tem modernissimamente produzido...»[4].

A luz - o «pincel» da fotografia -, moduladora, é aqui utilizada com extrema sensibilidade de modo a permitir evidenciar determinado aspecto do rosto, a encobrir qualquer outro e, principalmente, a criar uma atmosfera que possa transmitir algo do estado de espírito do indivíduo e do seu carácter. Por isso, tantas vezes as fotografias de figuras humanas de Alvão são classificadas pela crítica de autênticos retratos psicológicos. Outra das qualidades que vimos ser admirada é a extrema nitidez e definição, tão elogiadas pela crítica[5], o que deixa perceber, assim, a permanência de um gosto *verista*. Uma preferência, aliás, compreensível para todos aqueles que, e serão, à época, a maioria no nosso país, encaravam a fotografia como um substituto da tradicional pintura, o meio que mais fielmente reproduz a realidade. Por outro lado, entenda-se que estas características são apreciadas nestes trabalhos de retrato, um género de Fotografia com características bem distintas daquelas que definem a dita "fotografia artística".

Nestes trabalhos apresentados é ainda evidenciada a técnica utilizada: a platinotipia. Este processo de impressão das provas fotográficas, que tinha a vantagem de proporcionar uma imagem muito estável[6], apresenta resultados de grande qualidade, de cor neutra, sem brilho e com uma paleta de cinzentos riquíssima, com inúmeras tonalidades e subtis variações de tom. Este tipo de papel promove uma alteração no gosto fotográfico do público que estava habituado há quase 40 anos aos tons quentes e à superfície brilhante das provas de albumina. No início deste século, a corrente utilização das impressões em papel de platina resulta, a partir dos meios artísticos, na criação de uma nova estética que promove a fotografia com um estatuto de arte. Por essa razão, os retratos em platina são apresentados pelos profissionais como trabalhos de luxo, mais dispendiosos e também o público faz gáudio em se ver

---

comercial de C. Conseil de Vasconcelos.

[4] *O Primeiro de Janeiro*, 35º ano, nº 63, 15/03/1903, p.2

[5] *O Commercio do Porto*, nº 65, 18 Março de 1903 - «(...) retratos de creanças, senhoras e homens, em todos os formatos, uma nitente execução (....) [mas também] atitudes bem achadas dão às figuras um tom de verdade insinuante (...)» e também no *Diário da Tarde* se diz «(...) retratos d'um relevo impecavel e d'uma nitidez sem par (...)»

retratado neste processo, como sinal de prosperidade e de bom gosto. Compreende-se assim que os críticos ao referirem-se aos trabalhos de Alvão expostos em 1903 evidenciem, entre todos aqueles realizados com os demais processos, que também ali se encontravam, os que eram «(...) executados pelo moderno systema de platynotipia, que avultam poderosamente pela *pose* natural, pela distribuição de luz, pela justeza, sobriedade, desenho e opulência das linhas. (...)»[7].

Muita da alta sociedade do Porto, e até nacional, recorria à mestria de Alvão para se ver retratado em segundos numa folha de papel, para ter o seu semblante fixado pela prata, hábito cada vez mais implantado numa crescente classe burguesa. Com alguma frequência se encontram retratos de família realizados pela Fotografia Alvão reconhecíveis pela sua assinatura e que habitualmente decoram um recanto de uma sala de estar ou mostram o rosto dos antepassados em cima de um piano.

Uma série de retratos de Alvão, respeitando as características já enunciadas, pode ser apreciada nas capas da *Ilustração Portuguesa*: os representantes da Colónia Inglesa do Porto como Mrs. Jules Cordeweener[8], o «filhinho do Sr. Guilherme Chambers»[9] ou a «Dr.ª D. Hilda Rumsey Nicolau d'Almeida, distinta sportswoman»[10]; elementos da sociedade elegante do Porto como a Melle. Angelina Braga[11], a Srª. Dª M.ª Adelaide de Magalhães e Menezes d'Abreu e Novaes[12], a portuense distinta Mademoiselle Paulina Owen[13]; a Srª Dª Celeste Ferreira Gonçalves[14], a «inteligente professora do liceu feminino do Porto e aluna da Faculdade de Ciências da Universidade, Srª D. Adelaide da Conceição Fernandes d'Oliveira»[15], a «inteligente aluna da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto e professora do Liceu Feminino da mesma cidade» - Srª Dª Lucinda Guimarães d'Almeida Dias[16]. Para efeito de publicação, estas retratos são a maior parte das vezes coloridos, alguns em tons de verde na totalidade da fotografia; outros em magenta; outros só parcialmente pintados, em especial o retrato propriamente dito, sendo o

---

[6] Em termos de conservação da espécie.
[7] *Diário da Tarde*, 15/03/1903, p. 2.
[8] *Ilustração Portuguesa*, nº 453, 26 Outubro 1914, capa.
[9] *Ilustração Portuguesa*, nº 858, 29 Julho 1922, capa e página 97 e nº 868, 7 Outubro de 1922, p. 358.
[10] *Ilustração Portuguesa*, nº 664, 11 Novembro 1918, capa.
[11] *Ilustração Portuguesa*, nº 455, 9 Novembro 1914, capa.
[12] *Ilustração Portuguesa*, nº 459, 7 Dezembro 1914, capa.
[13] *Ilustração Portuguesa*, nº 452, 19 Outubro 1914, capa. Possivelmente da família de Hugo Owen Pinto (Dr.), sócio ordinário, nº 215, da Sociedade Portuguesa de Fotografia
[14] *Ilustração Portuguesa*, nº 463, 4 Janeiro 1915, capa.
[15] *Ilustração Portuguesa*, nº 515, 3 Janeiro 1916, capa.
[16] Datado de 1917, *Ilustração Portuguesa*, nº 595, 16 Julho 1917, pág. 60.

espaço de fotografia envolvente do mesmo em preto e branco; outros com o fundo e a zona do rosto em castanho; outros parcialmente coloridos a magenta e a verde; outros a castanho e amarelo com variações tonais que procuram uma aproximação à luz e às cores naturais.

Outros retratos podem ser vistos em publicações várias, e de modo disperso, como no *Livro d'Ouro da I Viagem de El-Rei...* (1909) – um retrato de João Baptista Lima Júnior (presidente da direcção da Creche de S. Vicente de Paula); ou outro de um vereador da C. M. do Porto; na *Gazeta das Aldeias*, nº 2027, p. 686, Dezembro de 1943 - um retrato de Duarte Pacheco; ou em *Templos, Cruzeiros e Alminhas - Monumentos de Portugal*[17] - um retrato do Arcebispo Primaz, com o rosto a ¾ e iluminação lateral.

A prática do retrato estava já bastante implantada no início do século e muitas casas fotográficas a exerciam quer nos principais centros urbanos, quer em povoações do interior e de menor densidade populacional. No Porto, merece destaque, a este nível, o trabalho da Casa Biel, da Fotografia Moderna ou da Fotografia Guedes, entre outras. Aliás, este género tinha já despertado um grande interesse ao longo do século XIX dando continuidade a uma tradição iniciada com os primeiros daguerreótipos, seguidos depois pelas provas coladas sobre cartão em formatos estandardizados que vão dos famosos *Carte de Visite* ao *Cabinet*, desenvolvendo, assim, novos aspectos que vieram determinar, em alguma medida, a cultura do mundo ocidental.[18]

Apesar das características tão apelativas dos trabalhos de Alvão, a sua clientela provinha apenas das classes mais favorecidas, já que os preços praticados não eram comportáveis por indivíduos de baixos rendimentos. Os preços cobrados «eram mesmo muito caros!»[19], custando uma fotografia 18x24 cm, em 1920, 500$00, o que correspondia, na altura, a um ordenado de luxo, obrigando um professor primário a trabalhar dois meses para se poder retratar por Alvão[20]. O Mestre «(...) cobrava-se há 60 anos como hoje alguns cantores, toureiros ou jogadores da bola.(...)»[21].

---

[17] *Templos, Cruzeiros e Alminhas - Monumentos de Portugal* Lisboa: A. Maciel, 1939 (?)

[18] Veja-se sobre a influência da fotografia na cultura contemporânea Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto - A Fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições Asa, 1992.

[19] Como refere a filha de Alvão, D. Virgínia.

[20] Cf. *Jornal de Notícias*, 7 de Junho de 1981.

[21] *Jornal de Notícias*, 7 de Junho de 1981; nesta fonte diz-se que na Exposição Colonial do Porto, em 1934, eram vendidas as fotografias a granel ao preço de 350$00 cada, mas num ofício que a Fotografia Alvão envia a todos os Stands daquele certame diz que «O preço mínimo de 3 ou 6 fotografias do

Recorde-se que o cuidado trabalho desenvolvido pelos colaboradores de que Alvão se soube rodear muito terá contribuído para que esta empresa rapidamente se afirmasse como uma das casas do ramo mais florescentes no norte do país.

Um leque alargado de funcionários, além das excepcionais condições de que este atelier gozava e que já referimos anteriormente, permitiram a afirmação da qualidade e prestígio que a casa granjeou no campo do retrato de estúdio. Entre os seus colaboradores, mais uma vez somos obrigados a destacar o contributo, no campo do retrato, de Álvaro Cardoso de Azevedo para a dignificação da Fotografia Alvão. Já vimos anteriormente o nível em que era tido este fotógrafo pelo público e por figuras como Carlos dos Passos, mas inscreva-se aqui um poema de uma senhora - Marta de Mesquita da Câmara - em que as suas qualidades de retratista ficam bem expressas:

Retrato de Minha Mãe
A Álvaro de Azevedo
À sua incomparável Arte

Confessem... não há nada mais ingrato
mais despido de encantos e de interesse
que a fria convenção de um mau retrato,
que é forma apenas e a verdade esquece...

Banal esboço do contorno exacto
- Olhar de cego sem a luz que aquece!
- em que a arte morrera de mau trato,
se a Arte fora coisa que morresse...

Bem hajas, pois, Artista, que soubeste
entrar nas almas e nas almas leste
o que elas de si próprias não sabiam...

---

mesmo cliché, fixado de acordo com o Exmo. Sr. Director da Exposição, será de 105$00.» Para referência de preços dão-se aqui outros dois exemplos : «Photographia Nova União, fundada em 1897, R. Correia Guedes, nº 47 - Alcântara - Lisboa - (...) retratos em Platina desde 1$200 réis a ½ dúzia. Ampliações de 1$200 réis para cima. Brindes em todos os retratos de 700 réis a ½ dúzia. (...) José Rodrigues Thomaz - photographo (...) Retratos desde 600 réis a ½ dúzia - Ampliações desde 1$800 réis (...)» *in* Revista Comercial e Industrial Portugueza e Brasileira, 1911-1913

- Sorriso, dor, paixão - a onda imensa
de tudo o que se sofre e que se pensa,
e as almas de si próprias escondiam!..[22]

Marta de Mesquita da Câmara

Esta faceta fotográfica dos estúdios de Alvão levam a que instituições e empresas diversas, conscientes das capacidades de Domingos Alvão, assunção que deriva em muito das prestações deste fotógrafo nos grandes certames fotográficos em Portugal e no estrangeiro e com mais acento ao longo da década de 10, venham encomendar autênticos trabalhos de publicidade, de divulgação patrimonial e, de certa forma, de "propaganda política".

Já sob a forma de fotografia "publicitária" os estúdios Alvão desenvolvem uma série de trabalhos com que fazem a propaganda de casas comerciais: companhias seguradoras, estabelecimentos hoteleiros, instalações fabris, etc. É o caso da Companhia de seguros *A Mundial* cuja delegação do Porto, na Praça D. Pedro IV, Alvão fotografa para acompanhar textos publicitários da seguradora em publicações periódicas várias como sucede na *Ilustração Portuguesa*[23]. Este tipo de fotografia vai ganhar outra importância alguns anos mais tarde, como iremos ver, e representa uma parte significativa do trabalho de encomenda desenvolvido por esta firma (fábrica de conservas, lanifícios, hotéis, estâncias termais, stands de automóveis,...).

Realiza também, em 1916, um conjunto de 40 fotografias para o boletim do *Instituto Medicina de Portugal*, do Porto. Trata-se de um levantamento fotográfico das instalações desta instituição, incluindo desde aspectos exteriores e da fachada até pormenores das salas de tratamento e gabinetes, além de um retrato do seu director, o Dr. António Coelho.

Outras fotografias de Alvãoforam publicadas sob a forma de Postais Ilustrados, como o conjunto de que se encontra na Biblioteca Nacional, em Lisboa, e que compõem uma única série, com fins publicitários, da Fábrica de Fiação A. J. da Silva Pereira, editados em 1935 no Porto pelas Oficinas do Comércio do Porto. Este grupo de Postais Ilustrados, em formato 9x14 cm, a preto e branco, à excepção de

[22] Transcrito de *Revista Turismo,* Ano VIII, nº 52, Março - Abril 1943

uma a sépia, mostra o interior das instalações fabris, totalmente despovoadas, revelando uma preocupação única com o espaço e as maquinarias, que nos remete para as fotografias de Alvão incluídas no álbum *Memória da Indústria*. Reproduzem-se, assim, a secção de teares de Jacquard, a central termo eléctrica de reserva e cabina transformadora, a secção de tecelagem, a secção de cardação de cobertores, a secção de batedores e cordas de algodão, a secção de fiação (Torcedores), a secção de fiação de algodão por sistema de carruagens, a secção de fiação (contínuos), a secção de tecelagem de cotins e a secção de fiação (fio).

Memória da Indústria[24] é o título do catálogo de uma exposição fotográfica sobre a indústria do Porto e que decorreu no Teatro Rivoli em 1993. Foi aí apresentada ao público uma vasta colecção de fotografias de levantamentos de espaços industriais da região do Porto, sendo 33 daquelas reproduzidas no catálogo. Alguns dos trabalhos são encomendas já dos anos 40[25], mas a maioria são ainda do período de actividade de Alvão. É o caso de 4 fotografias da Fábrica de Moagem a Vapor, de 1929, outras 3 da Companhia da Fábrica de Garrafas da Amora, de c. de 1920/1930, 2 da Fábrica de Espelhos "A Bisália", Lda., de c. de 1920/1930, 3 da Fábrica de Tecidos de Seda de António Francisco Nogueira, c. de 1920/1930, 1 da Fábrica de Malhas Domingos Fernandes & Cª, Lda., de 1930, outra da companhia Têxtil Artificial do Porto, dos anos 30, 2 da Fibra Comercial Lusitana, de c. de 1937, e outras 3 da Electra del Lima, dos inícios dos anos 20. Em todas elas se verifica a total ausência de pessoas, operários ou administradores, evitando uma leitura daqueles espaços pelo lado humano das pessoas que ali dedicam os seus dias de trabalho. As fotografias, pelo contrário, constroem uma imagem optimizada daqueles locais de trabalho, muito limpos, com maquinaria inovadora e onde a luz é utilizada para construir jogos rítmicos de claro/escuro. O mesmo tipo de imagens verifica-se ainda noutras encomendas que não foram contempladas nesta exposição como é o caso da Fábrica de Fiação de sedas Silva Laborinha, do Porto, para o que Alvão realizou um álbum com algumas dezenas de fotografias.[26] Outras fotografias de publicidade são as

---

[23] *Ilustração Portuguesa*, nº 294, 9 Agosto 1915, p. 191.

[24] José Manuel Lopes Cordeiro e Maria da Luz Braga Sampaio, *Memória da Indústria: Exposição fotográfica sobre a indústria do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993.

[25] Sociedade Industrial Aliança, em 1949 (3 fotografias); Fábrica Portuense de Curtumes, c. de 1945 (2 fotografias); e talvez algumas outras cujo levantamento não é datado.

[26] Esta informação foi-nos gentilmente cedida pelo Prof. Gaspar Martins Pereira (do Grupo de Estudos de História da Viticultura Duriense e do Vinho do Porto), que nos facultou o visionamento do referido álbum que tem em sua posse, por via de seu pai, chefe de estamparia da dita fábrica.

que Alvão realiza para a Fábrica de Farinha de Peixe e a Fábricas de Conservas Sagrada Família e que são publicadas na revista *Conservas*.[27] No nº 13, de Janeiro de 1937 são reproduzidas a cian 3 fotografias da Fábrica de Farinha de Peixe, de que se vêem alguns aspectos dos espaços interiores, totalmente despovoados, evidenciando, assim as maquinarias daquela indústria. Da Fábrica de Conservas são publicadas duas fotografias: uma da «secção do vazio», outra da «secção de enlatamento», mostrando mulheres sentadas em fila para a produção em série (ambas entoadas a cian). Nos números seguintes, de Julho e Dezembro de 1938, voltam ser reproduzidas as mesmas imagens.

Outros aspectos de instalações fabris são publicados na revista *A Indústria Nacional*[28]: «um aspecto da importante fábrica - Cordoaria Electro-Mecânica do Porto - soberano na imponência e no rigor do alinho» (aspecto da maquinaria sem pessoas e entoada a cian), na capa do nº 1, de 31 de Julho de 1935; uma fotografia de grupo dos trabalhadores da Fábrica Nacional de Bicicletas - movida a electricidade - Vilarinho & Moura, Lda., no mesmo número; dez fotografias de fábricas sem pessoas apenas evidenciando as instalações e a maquinaria (Empresa Industrial de Negrelos, Fábrica de Fiação e Tecidos do Jacinto, Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso, Empresa Fabril do Norte, Companhia Fabril da salgueiros, Empresa Industrial de Santo Tirso, Fiação e Tecidos de Delães em Famalicão).

Na publicação *Indústria Portuguesa*, em três números do ano de 1933[29], são também publicadas 3 fotografias de motores utilizados em várias indústrias. Numa é apresentado um «Grupo interessante de contra-transmissão, para a redução de rotações (com correias de fabrico nacional) na Companhia Fabril de Felgueiras». Noutra vê-se «Um dos motores das instalações fabris da Companhia de Cimentos Tejo», em Alhandra». E na última mostra-se uma «Interessante instalação de 120 H.P. (com correia dupla de 500 mm de largo) - produto português - na Fábrica da Pampilhosa, da Companhia Cerâmica das Devezas». Em todas se mostram desenvolvimentos tecnológicos de produção nacional associados a uma indústria

[27] *Conservas*, Propriedade dos Industriais de Matosinhos. Leixões: 1936 - 1940 (?). Director - Silva Gay (mesmo director da revista *Vinhos e Frutas* - revista mensal de propaganda dos vinhos e frutas portugueses - (1938) onde são publicada também fotografias de Alvão).
[28] *Indústria Nacional*. Porto. Editor e Administrador Acácio Barradas. (Tem uma secção de Indústria Cinematográfica)
[29] *Indústria Portuguesa*, Revista da Associação Industrial Portuguesa. Lisboa (1928-1942) - nº 62, Abril de 1933; nº 67, Setembro de 1933; nº 70, Dezembro de 1933.

nascente, razão pela qual voltamos a notar a ausência de pessoas, por forma que a maquinaria ganhe todo o destaque pretendido.

Outras fotografias são realizadas em datas posteriores ao período da gerência de Alvão como é o caso dos trabalhos realizados para as publicações *Instalações de Força Motriz* e *Catálogo da Firma de Curtumes «Casa & Tomás»*. No primeiro caso, nos boletins dos anos de 1941, 1945 e 1951 são utilizadas várias fotografias de motores e instalações eléctricas. No catálogo do segundo caso são apresentadas 47 fotografias da Fotografia Alvão das instalações da Fábrica, existindo uma, contudo, datada de 1932 que reproduz o stand da firma na exposição Industrial Portuguesa que decorreu em Lisboa - onde ganhou uma medalha de ouro -, que pode ter sido realizada por Alvão. Outro caso ainda é o da publicação *Mabor - 1946/1949 - No 3º Aniversário da inauguração em Lousado da Fábrica de pneus e Câmaras de Ar*, onde pelo menos três imagens são identificada como sendo da autoria da Fotografia Alvão: «um detalhe da laboração» (com um aspecto da maquinaria com um empregado); «produção em depósito» (com uma perspectiva do armazém de pneus); e um fotografia passível de ser do próprio Alvão - «Trecho do Rio Ave, junto do qual foi construída a fábrica» (composta pelas características habituais da fotografia artística de paisagem de Alvão).

No núcleo iconográfico da Biblioteca Pública Municipal do Porto[30] encontramos ainda 13 postais ilustrados de Publicidade. Distinguimos aqui duas colecções: uma dedicada ao Hotel *Sul-Americano* e a segunda à firma *Ford*. A primeira, composta por 5 bilhetes postais, que diz respeito ao Hotel Sul-Americano, sito na Praça da Batalha, Porto, data de cerca de 1930. As fotografias de Alvão das instalações - hall, quartos e sala de jantar - são editados pelo próprio hotel, que é recomendado pela Sociedade Propaganda de Portugal, conforme se lê no verso. O outro caso é o da firma *Ford*, para a qual a Fotografia Alvão fez um conjunto de imagens, editadas sob a forma de bilhete postal, no início da década de 30 (1932 ?), pelo editor Manuel Alves de Freitas & Cª . Com o título «706-4584 são o telefones do Pronto Socorro Ford», três postais ilustram um carro «Pronto Socorro Ford» rebocando um automóvel, outro prestando assistência a um veículo e um outro carro «Pronto Socorro» rodeado de vários acessórios de reparação de automóveis. Os restantes postais realizados para a Ford mostram vários aspectos do «Palácio Ford»:

vista geral e interior, secção de carroçarias, expediente e sala de espera, secção de lavagem e lubrificação, máquinas e ferramentas do «Super Serviço Ford».

A fotografia de reportagem não foi dos géneros mais prolíferos da Fotografia Alvão, mas, ainda assim, há que registar alguns casos. Daqueles que se conhecem[31] destacam-se nos primeiros anos de actividade do estúdio os que foram publicados na *Ilustração Portuguesa*. São fotografias dos prémios a atribuir pelo Rei e outras figuras eminentes do Porto aos vencedores de um raid hípico realizado no Porto e que foi noticiado com grande destaque na *Ilustração Portuguesa*; uma outra imagem reproduz uma *Cup*, elegantíssima ânfora assente sobre uma tripeça, fotografada frontalmente com uma iluminação que resulta num jogo de claro-escuro que possibilita percepcionar a volumetria da peça. Existem também fotografias de outras peças destituídas de interesse, referidas como clichés «da Photographia Alvão, do Porto», de Outubro de 1907[32]. Ainda na mesma publicação, em 1908, voltamos a ver duas fotografias do mesmo género da Fotografia Alvão - dois objectos da Ourivesaria Reis & Filho que são os brindes oferecidos pelo Club de Fenianos Portuense e pela Câmara Municipal do Porto ao General Roçadas[33].

As cheias do Douro, repetidas quase sazonalmente por efeito do aumento do caudal do rio, em especial em invernos rigorosos, assumem grandes dimensões como sucedeu no inverno de 1909/1910. Domingos Alvão, à semelhança de Frederick W. Flower nos anos 50 do século passado, coloca-se em campo e realiza um conjunto de imagens[34] que registam as zonas ribeirinhas alagadas. Flower havia fotografado os cais da Cruz e o Convento das Freiras em Vila Nova de Gaia[35] e essas imagens, devido aos seus aspectos técnicos - a imagem nebulosa e as cores macilentas do calótipo - ganham hoje uma feição poética. Ao invés, as fotografias de Alvão das

---

[30] Para este núcleo de imagens, ver: Marina de Morais Freitas de Matos (organizado por), *Catálogo dos Postais Ilustrados Antigos: Porto*. Porto: BPMP, 1986.

[31] Entenda-se aqui que as fotografias «conhecidas» são aquelas que foram publicadas em publicações periódicas ou em volumes ou as existentes em arquivos diversos, já que, como se disse, a consulta do espólio no C.P.F. se encontra impossibilitada.

[32] Todas publicadas na *Ilustração Portuguesa*, nº 85, 7 Outubro 1907, pág. 456.

[33] Ver *Ilustração Portuguesa*, nº 100, 20 Janeiro 1908, p. 63.

[34] São oito as fotografias publicadas *Ilustração Portuguesa*, nº202, de 3 de Janeiro de 1910 e nº 203 de 10 de Janeiro do mesmo ano. Outras seis são publicadas no álbum *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, Porto: Fotografia Alvão, 1993. É possível que existam outras, mas que não tenham sido publicadas.

[35] «O Cais entre Cruz e o Convento das Freiras, Vila Nova de Gaia, durante uma cheia», de F. W. Flower, c. 1849-1959, prova actual a partir de original em calótipo, publicada em *Frederick William Flower, Um pioneiro da fotografia portuguesa*. Lisboa: Lisboa Capital da Cultura 94 / Museu do Chiado, 1994.

zonas ribeirinhas cumprem o objectivo de reportagem, mostrando as margens do Douro submergidas pelas suas águas, os cais de Gaia e Miragaia inundados, destroços de barcos rabelos e de outros tipos de embarcações, não apresentando qualquer aspecto de carácter artístico.

Em 5 de Outubro 1910, a revolução, que impôs o termo a quase 800 anos de regime monárquico, transforma-se num outro acontecimento que pelas suas largas repercussões sociais e políticas ganha especial relevo no seio da imprensa e entre todos aqueles que lidam, de alguma forma, com os meios de comunicação. Alvão saiu à rua e aproveitou o ensejo para fixar na emulsão sensível das chapas fotográficas alguns aspectos da agitação das populações na via pública comemorando a implantação da república - duas dessas fotografias foram recentemente publicadas no já referido álbum *A cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Alvão*.

Outras fotografias de reportagem resumem-se à cobertura de certames temáticos, como a «Segunda exposição Nacional do Milho no Palácio de Cristal», a «I Feira das Colheitas» ou salões automóveis. No primeiro caso, Alvão realizou uma fotografia de uma das naves do Palácio onde se vêem as máquinas de transplantar apresentadas pela *Gazeta das Aldeias* e que foi publicada no 2º semestre de 1930 desta publicação. A natureza do objecto da fotografia transforma-a simultaneamente em fotografia publicitária como, de resto, sucede noutros casos.

No segundo caso, a reportagem da «I Feira das Colheitas» resulta em 13 fotografias que são publicadas na revista *Indústria Nacional*, em Outubro de 1937, como ilustração dos artigos «A I Feira das Colheitas» e «O Instituto do Vinho do Porto na Feira das Colheitas». As imagens retratam vários aspectos da exposição: um aspecto do Stand da Associação Industrial Portuense vendo-se, ao fundo, o do Sindicato Agrícola dos Lavradores Portuenses; dois aspectos sugestivos da faina do trigo; «Iluminada por potentes projectores, a fachada do Palácio é uma feira de luz, em que sobressaem seus motivos decorativos»; «A Arte da Pirotecnia em toda a sua beleza, por ocasião da inauguração da feira (fogo de artifício)»; «Arado Branco, espelhando … espelho da vida rude … Cava bem fundo, lavrando Ia bois! Deus vos ajude»; um aspecto da Secção de Arte Popular; «Flores - interessante aspecto da Feira»; «Dois encantadores sorrisos, espelho da alma simples e gentil da gente do nosso campo, tão bem traduzido nestas encantadoras «vianesas»; e quatro outros aspectos do stand do I.V.P.

Finalmente, encontramos na revista *O Volante*[36], uma «Fachada principal do Palácio de Cristal, no Porto, onde mais uma vez se vai realizar o Salão Automóvel, no nº 398, de Abril de 1937, e no número seguinte «Um aspecto da nave central do Palácio, vendo-se, entre os modelos de automóveis expostos, à frente, o carro Edfor, de grande sport».

Um grande grupo de imagens da Fotografia Alvão diz respeito à cidade do Porto[37]. Alvão foi certamente um indivíduo apaixonado pela sua terra e o número de imagens relativas ao Porto que se encontram no seu espólio, e em parte já dadas a conhecer ao público, é extraordinariamente elevado. Como outras casas fotográficas da cidade (Photographia Biel ou Foto Beleza) Alvão fotografou, desde o início da sua actividade, a sua cidade natal testemunhando através deste novo meio - a fotografia - a evolução urbana do Porto. As suas imagens do Porto antigo permitem-nos reconstituir ou recordar, pelo menos, a fisionomia que grande parte da malha urbana apresentava em inícios do século. Em alguns casos encontramos mesmo fotografias do século passado, cuja autoria é duvidosa, mas que, em todo o caso, se encontram no espólio de Alvão. É o caso de fotografias sobre a cidade e o rio em que se vê ainda a antiga ponte pênsil ou a ponte D. Luís em fase de construção. Podem ser vistas também imagens que presenceiam a inauguração da Estação Central de Caminho de Ferro do Porto (Marques da Silva, iniciada em 1910). Numa delas Alvão retrata este acontecimento a partir de um ponto alto estendendo o olhar sobre o novo edifício, registando a grande quantidade de pessoas que para a ali se deslocam. São várias as vistas gerais da cidade a partir da Torre dos Clérigos vendo-se, assim, os telhados do imenso casario até à Sé. Alvão fotografa a Avenida da Ponte ainda em construção perspectivando-se o largo da paragem das camionetas de passageiros ou a Praça da Batalha com o Cinema Águia ainda em actividade; Praça da Liberdade antes e depois de ser rasgada a nova Avenida dos Aliados, cujo processo teve inicio em meados da década de 10; os Paços do Concelho, obra do arquitecto Correia da Silva, cuja construção teve início em 1920 e foi acompanhada pela objectiva de Alvão. Regista também a vista das torres da Sé sobre a cidade e rio, o degradado Bairro da Sé, a fixação dos carris para os eléctricos, da Praça da Liberdade ao Campo 24 de Agosto, a

[36] *O Volante - Revista de Automobilismo e Turismo*. Lisboa, 1926 - 1941 (...)
[37] As fotografias que aqui são referidas podem ser vistas no álbum *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*. Porto: Fotografia Alvão, 1993 que contém 155 repoduções ou nas outras publicações referenciadas.

abertura da Avenida Fernão de Magalhães, o Convento da Avé Maria antes e depois do átrio murado que foi erguido à frente da suas arcadas voltadas para a praça Almeida Garret, o antigo Teatro de S. João após o incêndio e o novo edifício riscado por Marques da Silva em 1909, o Palácio de Cristal, o Cinema Jardim Passos Manuel, a estação dos «Americanos» na Boavista, o edifício dos Fenianos Portuenses todo iluminado à noite na Praça da Batalha, entre muitos outros aspectos.

Estas fotografias de Alvão testemunham o confronto entre um Porto medieval e outro contemporâneo, a abertura da cidade, o rasgar das avenidas, o esventrar de ruas e vielas quase milenares em prol de uma cidade nova. É um Porto que, à luz da Lisboa que abrira a nova Avenida da Liberdade, se prepara para os novos tempos de civilização e modernidade com a Avenida dos Aliados encimada pelo edifício da Câmara Municipal. São transformações que se verificaram em quase todo o mundo de cultura ocidental, com diferenças a assinalar no tempo e na escala, Lisboa como a Paris de Haussman, Porto como a Lisboa da Avenida da Liberdade...

As fotografias de Alvão revelam uma cidade em que o granito se vê substituído pelo betão, em que os automóveis conquistam irreversivelmente um espaço, dinamizando-a e promovendo a abertura de garagens e oficinas e onde a iluminação a gás vai dando lugar à eléctrica. Reconecemos aqui também os inícios da ordenação de um trânsito viário que se mostra ainda incipiente: surgem figuras novas como o sinaleiro e o semáforo aéreo que pontuam as imagens de Alvão.

Contudo, as muralhas permanecem, pelo menos os seus resquícios; enfrentam o definir de um novo tecido urbano que «(...) está em ebulição; são as três praças centrais que se definem, num espaço difícil para vencer a luta entre o privado e o comum e na procura da realização de uma geometria de traçados que um certo realismo vai comprometendo.»[38]

São estas transformações, lentas, mas contínuas no deambular de um meio século que Alvão testemunha de perto com a sua câmara fotográfica. Por esta razão, também Alvão foi tão admirado pelos portuenses do seu tempo e ele mesmo se tornou num ícone da cidade *invicta* e de igual modo as suas imagens da cidade, sob a forma de vistas amplas incluindo o rio, são imagens de marca da cidade.[39]

[38] Fernando Távora, em *A Cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*. Idem.

[39] São imagens que Álvaro de Azevedo irá continuar a realizar e a publicar, como se verifica no «(...) surpreendente panorama da cidade do Porto sobranceira ao rio Douro vendo-se a magestosa ponte D. Luis I e a serra do Pilar, magnífico trabalho de arte fotográfica de Álvaro de Azevedo (Alvão)» publicado no nº 32 de *Portugal d'Aquém e d'Além Mar*

Alvão capta nas ruas desta cidade tanto as gentes elegantes da alta sociedade quanto os trabalhadores, homens, mulheres, crianças, com roupa de trabalho, trajes rurais, lenço na cabeça e saias pesadas.

Outras imagens do Porto são incluídas num livro publicado em 1909 e que pretende ser a memória gráfica da viagem do rei D. Manuel, em 1908, ao Norte de Portugal.[40] Enquanto outros fotógrafos, repórteres, apresentam fotografias do acompanhamento da visita do rei - e destaque-se a este nível o trabalho de Carlos Pereira Cardoso, fotógrafo do Porto e editor do livro, mas também Benoliel, Paz dos Reis com algumas fotografias de rua - as fotografias de Alvão são fotografias da cidade já anteriores à visita do rei. Apenas duas fotografias parecem ser fruto daquele período: são duas imagens do átrio central do Palácio da Bolsa do Porto que se encontra decorado com as mesas destinadas ao banquete oferecido pela Associação Comercial ao Rei.[41]

São publicadas ainda várias fotografias do Porto, de forma avulsa, em publicações periódicas várias, como na revista *O Volante*, no número de Fevereiro de 1939, a ilustrar o artigo «Congresso Nacional de Transportes a realizar no Porto». Também na *Vida Doméstica*, são publicados várias fotografias da cidade do Porto, como sucede com as quatro imagens que ilustram o artigo «O Porto antigo e Moderno», do nº de 1936, (Av. dos Aliados, Torre dos Clérigos, Capela de S. Francisco e Palácio da Bolsa e uma vista Panorâmica do Porto).

Um núcleo de trabalhos fotográficos, igualmente consistente e marcante na actividade fotográfica da Fotografia Alvão, é constituído por vistas de monumentos[42], onde se inserem reproduções de espaços arquitectónicos, escultura, pintura, ou outros objectos de valor do património artístico e cultural português.

---

[40] *Livro d'Ouro da I Viagem de S. M. El-Rei D. Manuel II ao Norte de Portugal em 1908*. Porto: Carlos Pereira Cardoso, 1909.

[41] Encontram-se nos arquivos do Palácio da Bolsa 22 fotografias de Alvão dispostas em 3 álbuns entre fotografias de outros fotógrafos (a Fotografia Beleza tem dois álbuns da sua inteira responsabilidade): Álbum 1: «1º Centenário 1834/1934» - 9 fotografias; Álbum 2: «Baile da Associação Comercial do Porto em honra de S. Ex.a o Presidente da República - no 1º centenário da Academia Politécnica do Porto (1837/1937)» - 6 fotografias; Álbum 3: «Festa de beneficência na Associação Comercial do Porto em honra de S. Ex.a o Presidente da República (27 de Maio de 1938)» - 7 fotografias.

[42] De acordo com uma informação de uma responsável da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais / Delegação do Norte – Arq. Lígia Oliveira - existem algumas fotografias de monumentos nesta instituição. Não foi possível visualizá-las já que não se encontram catalogadas e estão dispersas nos vários processos dos edifícios. Conquanto tenhamos iniciado essa consulta gigantesca e de um modo quase aleatório não pudemos proceder à sua inventariação por não ter encontrado nenhuma nos dossiers consultados e pelo facto de essa pesquisa na sua totalidade exigir demasiado tempo.

Enquadram-se ainda neste género algumas das imagens publicadas no livro já referido atrás e que pretendia ser a memória gráfica da viagem do rei D. Manuel ao Norte de Portugal em 1908[43]. Algumas das fotografias representam um dos edifícios mais simbólicos do Porto - o Palácio da Bolsa: a escadaria principal, o átrio, os patamares da escada, o salão árabe, algumas das salas de decoração requintada, com pinturas de Veloso Salgado, etc. Apresentam-se todas com as mesmas características: total ausência de pessoas, todos os espaços estão completamente arrumados e desimpedidos, modelares. As imagens são captadas de ângulos em que as linhas estruturais e definidoras do espaço evoluem diagonalmente no campo da fotografia conferindo algum dinamismo às imagens, sem ter, contudo, qualquer relação com a estética fotográfica das vanguardas transnacionais. Podem ser observadas ainda nesta publicação trabalhos de Alvão, anteriores a 1909, de monumentos, nomeadamente de igrejas. Várias vezes são reutilizadas algumas destas fotografias, nomeadamente no livro *Associação Comercial do Porto - Resumo Histórico da sua actividade desde a fundação*.[44]

Outros casos há de publicação de fotografias de monumentos, nomeadamente na imprensa periódica, como na *Gazeta das Aldeias* (castelos, torres, pelourinhos, igrejas), ou na *Ilustração*[45] (com fotografias do Mosteiro da Batalha), ou em guias históricos ou publicações de propaganda, como no *Portugal Monumental*[46], no *Portugal 1140-1940*,[47] com pelo menos 41 fotografias de Alvão, no *Porto: Situações, Aspectos, Monumentos e indicações úteis*[48],ou no *Portugal Económico, Monumental e Artístico*, ou noutros mais recentes como no *Santa Maria da Feira: o Castelo*[49].

---

[43] *Livro d'Ouro da I Viagem de S. M. El-Rei D. Manuel II ao Norte de Portugal em 1908*. Porto: Carlos Pereira Cardoso, 1909.

[44] Carlos Bastos, *Associação Comercial do Porto - Resumo Histórico da sua actividades desde a fundação*. Porto: 1974 (2ª edição revista e aumentada).

[45] *Ilustração*, Ano IV, nº 76, 16 de Fevereiro de 1929. Três fotografias ilustram o artigo de Teixeira Pinto sobre o Mosteiro da Batalha «A Arte de ser Português - Monumentos de Portugal - Uma obra d'arte e patriotismo».

[46] Alberto Pereira d'Almeida, *Portugal Monumental*. Porto: 1933 (2ª edição corrigida e definitiva). Onde colaboram também Foto Rasteiro, José Serra, Foto Beleza, entre outros. Obra dedicada à Sociedade Propaganda de Portugal, porque corresponde aos mesmos fins, no dizer do seu editor: «inventariar, reproduzir e arquivar os trechos arquitectónicos e os detalhes preciosos das riquezas que constituem o nosso património artístico em poder do estado, de entidades morais, e dos particulares».

[47] *Portugal 1140-1940*. Lisboa: Shell News, 1940. (indica uma grande listagem de créditos fotográficos que remetem para outras obras já publicadas anteriormente).

[48] Domingos Alvão, *Porto: Situações, Aspectos, Monumentos e indicações úteis*. Porto: Emprêsa Aquila, 1933. 47 pág., il. 14 cm, texto em Português e Francês. Impressão Exclusiva para o Grande Hotel Batalha.

[49] Mário Pereira, Mafalda Reis, *Santa Maria da Feira: o Castelo*. Guias do IPPC, 1990.

Mas a actividade de fotografia de monumentos de Alvão resulta mais coerente na ilustração de estudos de história de arte, onde a sua utilização é sistemática. Vejam-se os casos da colecção *Monumentos de Portugal*, a *Arte Portuguesa* de João Barreira ou a *História da Arte em Portugal*, de Aarão de Lacerda.

A colecção *Monumentos de Portugal - colecção de vulgarização Artistico-Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeologos Portuguezes e do Conselho Nacional de Turismo* reúne 11 títulos editados entre 1929 e 1933 que contam com gravuras de fotografias de Alvão, numa média de 40 por volume (por vezes também com panoramas conseguidos com vários negativos), pelo que dão a conhecer mais de quatro centenas de imagens deste autor.

Ao Mosteiro da Batalha são dedicados dois volumes[50]: um estudo histórico artístico e arqueológico do mosteiro e um outro dedicado à escultura e aos vitrais, comportando ao todo cerca de 80 reproduções de fotografias do exterior, espaços interiores e pormenores escultóricos, arquitectónicos e da arte do vitral.

O número 2[51] da colecção é dedicado à cidade de Tomar e algumas das suas mais emblemáticas edificações de ordem religiosa: o Convento de Cristo, a Igreja dos Olivais, a Igreja de S. João, de Santa Iria e ainda a Igreja da Conceição. Um conjunto de 38 fotografias e um panorama, com uma ampla perspectiva da cidade e castelo, de Alvão servem de roteiro visual por estes locais significativos do património religioso de Tomar. A maioria das imagens (26) são, contudo, de ilustração do Convento de Cristo explorando os principais pormenores de interesse artístico de que se salienta a charola e elementos escultóricos do período manuelino.

[50] Virgílio Correia - Colecção Monumentos de Portugal, nº 1 - *Mosteiro da Batalha*. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929 e Virgílio Correia - Colecção Monumentos de Portugal, nº 9 - *Batalha II. (Escultura e Vitrais)*. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1931.
[51] Vieira Guimarães - Colecção Monumentos de Portugal, nº 2 - *Thomar - Convento de Christo e egrejas dos Olivais, S. João, Santa Iria e Conceição*. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929.

Carlos de Passos, amigo íntimo de Alvão e autor de uma vasta lista de títulos de monografias sobre monumentos da cidade do Porto e do norte do país, dá aqui corpo a uma colaboração profícua com Alvão, no nº 3[52] desta colecção, dedicado ao estudo da catedral do Porto e das Igrejas de Cedofeita e de S. Francisco. Merecem destaque algumas das fotografias da Igreja de S. Francisco (metade das ilustrações deste volume) em que Alvão tira partido da iluminação natural do edifício para compor imagens de grande densidade espiritual e a que já nos referimos em capítulo anterior. Mas além desses aspectos há a registar a forma exemplar como Alvão fotografa o interior da igreja evidenciando os resultados das campanhas do «desgracioso barroco e do pomposo rocócó» em que o todo o interior foi forrado de «opulentissima talha dourada» com tal «fartura de volutas, folhagens, anjos, festões, acanthos, grinaldas, etc, cuja magnificência não tem par nem no país nem no estrangeiro»[53]. Alvão escolhe cuidadosamente o ponto da tomada de vistas em que é permitido perspectivar não só pormenores, mas também a sua inserção no espaço geral, conjugando ainda com a luz natural por forma a atingir um sentido verdadeiramente volumétrico e tridimensional.

O quarto volume[54] da colecção, da autoria de Ernesto Korrodi, é dedicado à vila de Alcobaça e, em especial, ao seu Mosteiro. Mais uma vez as 40 fotografias de Alvão que aqui são reproduzidas ilustram claramente e com correcção as explicações do texto de Korrodi.

---

[52] Carlos de Passos - Colecção Monumentos de Portugal, nº 3 - *Porto - Noticia histórico-Archeologica e Artística da Cathedral e das Egrejas de Cedofeita e S. Francisco*. Photographias de Alvão & Cª, Capa de Amoroso Lopes. Desenhos de Lopes e Manoel Abella. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929. Estava projectado um segundo volume para o Porto também com a colaboração de Carlos de Passos - *Porto II (S. Bento, S. João Novo, Clérigos, Santa Clara, Grilos e Terceiros de S. Francisco)* – que julgamos não ter chegado a ser publicado. Conforme se lê numa outra obra de C. de Passos – *Guia histórica e artística do Porto* - de 1935, onde se repetem 10 das fotografias de Alvão publicadas no livro de 1929 acima referido, aguarda-se ainda a publicação do segundo volume da colecção «Monumentos de Portugal» dedicado à cidade do Porto.

[53] Carlos de Passos, *Porto - Noticia histórico-Archeologica e Artística da Cathedral e das Egrejas de Cedofeita e S. Francisco*. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929, página 71.

[54] Ernesto Korrodi, - Colecção Monumentos de Portugal, nº 4 -*Alcobaça*. Photographias de Alvão & Cª, Capa de Amoroso Lopes. Vinhetas de Manoel Abella y Fernandez. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929.

Nogueira de Brito é o autor do número 5[55], dedicado a Santarém. Trinta e sete fotografias de Alvão e um imenso panorama, a que já nos referimos anteriormente, compõem o corpo ilustrativo do volume que segue o percurso proposto pelo autor do texto que seleccionou a Igreja de Santa Maria de Marvila, a de Nossa Senhora da Graça, a de S. João de Alporão, o convento de S. Francisco, a ermida de Nossa senhora do Monte a ainda a Fonte das Figueiras de entre o património artístico daquela cidade. São fotografias correctas de arquitectura sem distorções ópticas e com um estudo de iluminação cuidado que permite uma leitura clara dos objectos reproduzidos.

A cidade histórica de Leiria é também alvo de um estudo cuidado e profusamente ilustrado que integra esta colecção e que recebe o número 6[56]. Além dos espaços religiosos, sempre alvo da objectiva de Alvão, neste volume de Leiria é prestada uma forte atenção sobre o castelo e as suas ruínas. As fotografias de Alvão, a este nível, compõem vistas de grande amplitude tomadas da "loggia" renascentista do castelo, cujas arcadas ficaram registadas na fotografia em contraluz funcionando como uma moldura. Outras fotografias exploram aspectos mais comuns como sejam retábulos, estatuária, portais, entre outros elementos de interesse patrimonial.

Nuno Catarino Cardoso é o autor do volume sobre Sintra[57] ilustrado com um panorama e 40 fotografias de Alvão. Texto e imagens percorrem alguns dos mais significativos monumentos do concelho de Sintra: Paço Real (19 fotografias), Castelo dos Mouros (3 fotografias), Palácio da Pena (17 fotografias). O Palácio da Pena, ilustrado com maior número de imagens, é objecto de uma enquadramento amplo que permite observar o morro em que assenta e todo o panorama que se estende para além dele, acentuando assim a sua carga mágica. Numa outra imagem, o Palácio enche quase toda a fotografia e nas restantes imagens Alvão parte para uma deambulação pelos portais de entrada, salas, terraços, pormenores escultórico, etc., que bem caracterizam esta edificação.

---

[55] Nogueira de Brito - Colecção Monumentos de Portugal, nº 5 - *Santarém - Estudo Histórico-Archeologico e Artístico das Egrejas de santa Maria de Marvilla, Nossa Senhora da Graça, S. João de Alporão, S. Francisco, Ermida de N. Srª do Monte e Fonte das Figueiras*. Photographias de Alvão & Cª, Capa de Amoroso Lopes. Vinhetas de Manoel Abella y Fernandez. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929.

[56] José da Cunha Saraiva - Colecção Monumentos de Portugal, nº 6 - *Leiria: breve estudo crítico das suas origens e roteiro histórico*. Photographias de Alvão & Cª, Capa de Amoroso Lopes. Vinhetas de Manoel Abella y Fernandez. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929.

[57] Nuno Catharino Cardoso - Colecção Monumentos de Portugal, nº 7 - *Cintra - Noticia Histórica e Artística do Paço da Vila, do Palácio da Pena e do Castelo dos Mouros*. Photographias de Alvão &

Um estudo sobre a Sé de Lisboa justifica todo o nº 8[58] dos *Monumentos de Portugal* fruto da dupla autoria de Matos Sequeira e Nogueira de Brito. A reportagem fotográfica de Alvão, composta por 40 imagens da Sé, retrata os principais pontos do edifício, inclusive o claustro, vestíbulo da sacristia e exteriores das capelas. Revestem-se de especial interesse as fotografias realizadas ainda anteriormente aos restauros infligidos à Sé, sendo documentos de grande valor para estudos na actualidade. Refira-se que 30 das fotografias aqui reproduzidas encontram-se no espólio do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa e integram um grupo de 166 fotografias de Alvão sobre Lisboa e de que oportunamente falaremos.

Também o Palácio de Queluz é alvo de uma outra monografia da autoria de Matos Sequeira[59]. As 40 fotografias de Alvão mostram múltiplos aspectos do Palácio e da sua decoração. Mas como não poderia deixar de ser, muitas dessas imagens fixam-se no arranjo dos jardins, nos lagos (do Tritão e de Neptuno) e em toda a estatuária de ornamentação deste espaço verde. As fotografias apresentam uma gama tonal muito vasta com um recorte muito nítido dos vários objectos compondo imagens que primam pela harmonia. Nalguns casos Alvão foca a sua objectiva para o rosto de uma estátua perto de si, deixando todo o jardim espraiar-se numa desfocagem contida, mas que permite envolver todo o espaço numa atmosfera sensível. Já outras se prendem nos jogos de água das fontes dos dois lagos, por vezes obtidos em contraluz, por forma a salientar os esguichos de água dos repuxos.

Finalmente, o 11º volume da colecção é dedicado a Mafra[60] e resulta de um estudo de João Paulo Freire. Editado em 1933, o texto é guarnecido com 41 fotografias de Alvão & Cª. que mostram desde perspectivas gerais, incluindo um longo panorama, até aspectos de pormenor dos vários espaços interiores do monumento, basílica, paço real e convento.

Cª, Capa de Amoroso Lopes. Desenhos e tarjas de Manoel Abella y Fernandez. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1930.

[58] Matos Sequeira e Nogueira de Brito, *Sé de Lisboa - Estudo Histórico- Arqueológico e Artístico*. Photographias de Alvão & Cª, Capa de Amoroso Lopes. Desenhos e tarjas de Manoel Abella y Fernandez. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1930.

[59] Matos sequeira, *Queluz - Monografia Histórica e Arqueológico-Artística*. Photographias de Alvão & Cª, Capa de Amoroso Lopes. Desenhos do texto de Rocha Vieira. Tarjas de Manoel Abella y Fernandez. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1932.

[60] João Paulo Freire, *Mafra – notícia histórico-arqueológica e artística da Vila do Paço Conventual.* Porto: Litografia Nacional, 1933.

O estudo de arte portuguesa de João Barreira[61], composto por vários volumes e editado já nos anos 40, vai também utilizar algumas fotografias de Alvão, entre outras de conhecidos e creditados fotógrafos nacionais[62]. Nos volumes *Arte Portuguesa. Artes Decorativas I* (capitéis de várias igrejas e pelourinhos do norte do país) e *II* (imagens do Porto, de Queluz, azulejos e estátuas) apenas são publicadas 5 e 7 fotografias, respectivamente, mas no volume *Arte Portuguesa. Arquitectura e escultura* encontramos já mais de cem fotografias reproduzidas que muito contribuem para a qualidade da ilustração da referida obra. Note-se que grande parte destas imagens não são fotografadas para este efeito, mas já tinham incorporado muitas outras publicações, nomeadamente a colecção *Monumentos de Portugal*, a que nos referimos anteriormente.

A outra situação a que já tínhamos feito alusão é a da obra *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda[63], editada também já nos anos 40. As fotografias de Alvão que podem ser aqui vistas encontram-se entre muitas mais de outros fotógrafos[64] portugueses de renome. É no primeiro volume que encontramos o maior número de fotografias de Alvão (38): imagens de aspectos monumentais de igrejas e do convento de Cristo em Tomar; do templo romano de Diana, em Évora; do Mosteiro de Alcobaça; da Sé de Lisboa, de Coimbra; vários monumentos em Santarém, etc.. Nos volumes II e III temos apenas mais 11 fotografias que ilustram outros aspectos do património arquitectónico e escultórico do país. Se atentarmos nas fotografias, rapidamente entendemos tratar-se de uma nova repetição de imagens já realizadas anteriormente e que haviam servido para outros fins, como vimos. Por essa razão, podemos atribuir estes trabalhos ainda ao fotógrafo Alvão ainda que os tenha realizado com a ajuda dos seus colaboradores, nomeadamente Álvaro de Azevedo.

---

[61] João Barreira, *Arte Portuguesa, Arquitectura e Escultura*. Lisboa, Edições Excelsior, 1946.

[62] Fotografias de Nunes Claro; Albano Pestana; Mário Novais; San Payo; Deniz Salgado; E. Portugal; J. Eusébio dos Santos; Otto Auer, Jr.; Fernando Lemos; Abreu Nunes; J. C. Coutinho; Eugénio Veiga, Beleza, entre outros.

[63] Aarão de Lacerda, *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1942 (no final do I Volume diz-se ter sido acabado de imprimir em *1947*); 1948 (no final do II Volume diz-se ter sido acabado de imprimir em *1953*); 1953 (no final do III Volume diz-se ter sido acabado de imprimir em *1956*). 3 Volumes.

[64] Fotografias nos três Volumes dos seguintes fotógrafos: Foto Beleza; Aarão de Lacerda; Armindo de Matos; E. Portugal; Carlos Teixeira; Virgílio Correia; F. Loureiro; Mário de Vasconcelos e Sá; T. Sousa Soares; Mário Lyster Franco; J. M. Borlinha; José Formosinho; Marques Abreu; Abel Viana; Mário Chicó; Fotografia Académica - Coimbra; Eleutério Cerdeira; Carlos Gomes; Fotografia Rasteiro; António da Silva; G. Bonfim Barreiros; Mário Novais; Platão Mendes; David Freitas; Fotografia Moderna; Fotografia Jomar - Coimbra; Fotografia Beleza; Marques Abreu, Filho; Fot.

Também no campo da Fotografia de Arquitectura é imperioso voltar a salientar a qualidade do trabalho de A. C. de Azevedo. Algumas fotografias suas dos interiores e exteriores de barragens hidro-eléctricas do Douro (edificações de finais da década de 40 e início da seguinte) puderam ser apreciadas recentemente numa exposição realizada no Porto[65]; também numa outra exposição[66] de 1993 se mostraram algumas imagens de fábricas nos anos 40, ao lado de outras anteriores e realizadas, por certo, pela objectiva de Alvão.

Se aparentemente toda a informação que acabamos de tratar parece distanciar-se do fio condutor deste trabalho, na verdade, o reconhecimentos das múltiplas vertentes do trabalho de Alvão, reconhecidas em várias circunstâncias, permite-nos entender, de forma mais clara, a influência da actividade desta casa no meio cultural português desta primeira metade do século XX. E foi esta mesma múltipla actividade, resultante da própria conjuntura cultural do país, que justifica as grandes encomendas que Alvão soube realizar e de que trataremos de seguida.

Nogueira; A. da Rocha Brito; Bivar Salgado; Perestrelo; Mário T. Chicó; Fot. Soucassaux; Eugénio Veiga;

[65] *O Moderno Escondido*, Porto: FAUP, 1998

[66] *Memória da Indústria: Exposição fotográfica sobre a indústria do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993. (textos de José Manuel Lopes Cordeiro e Maria da Luz Braga Sampaio).



SOCIEDADE ELEGANTE DO PORTO: Sr.ª D. Maria Adelaide de Magalhães e Menezes d'Abreu e Novaes

(Cliché Alvão, do Porto).

Segunda série — N.º 459 — Ilustração Portugueza — Lisboa, 7 de Dezembro de 1914

Director: J. J. DA SILVA GRAÇA
Propriedade de J. J. DA SILVA GRAÇA, L.DA
Editor: José Joubert Chaves

Redacção, administração, offic. de composição e impressão: RUA DO SECULO, 43

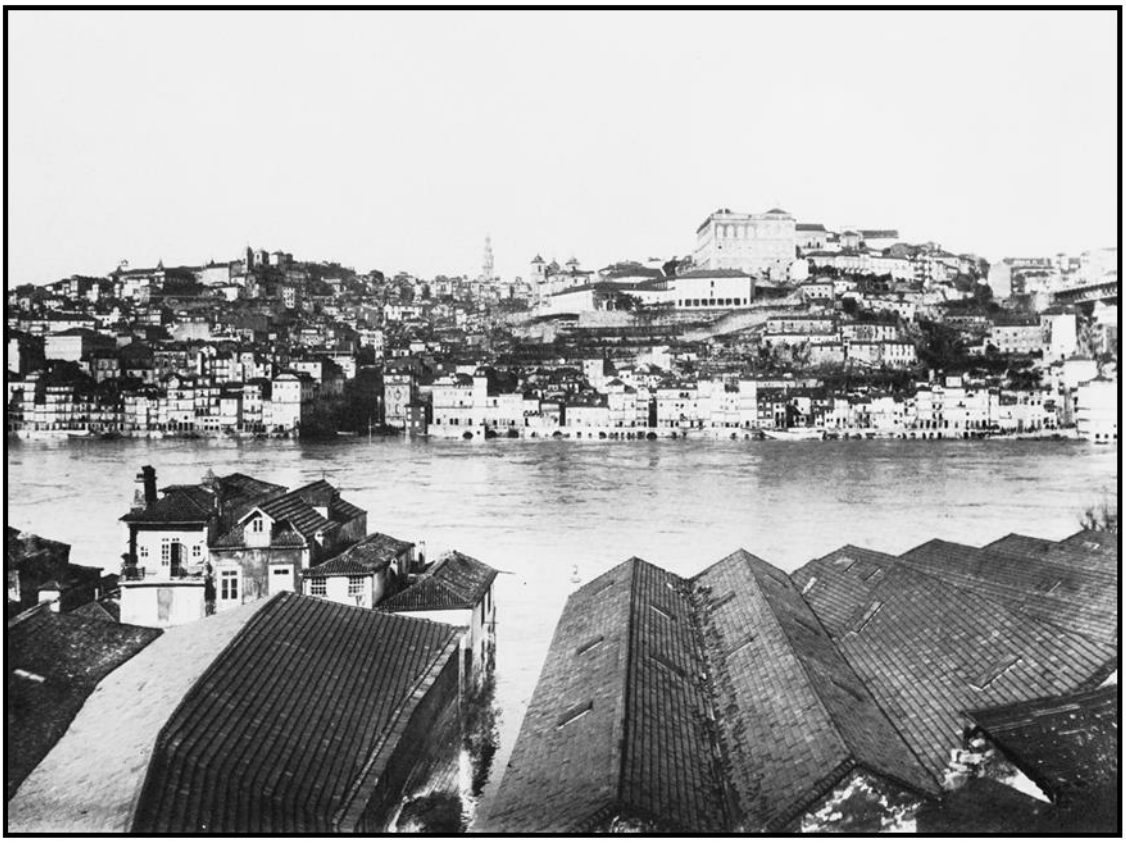
Edição semanal do jornal O SECULO

ASSINATURA PARA PORTUGAL, COLONIAS PORTUGUEZAS E HESPANHA:
Trimestre... 1$20 cent.
Semestre... 2$40 »
Ano..... 4$80 »

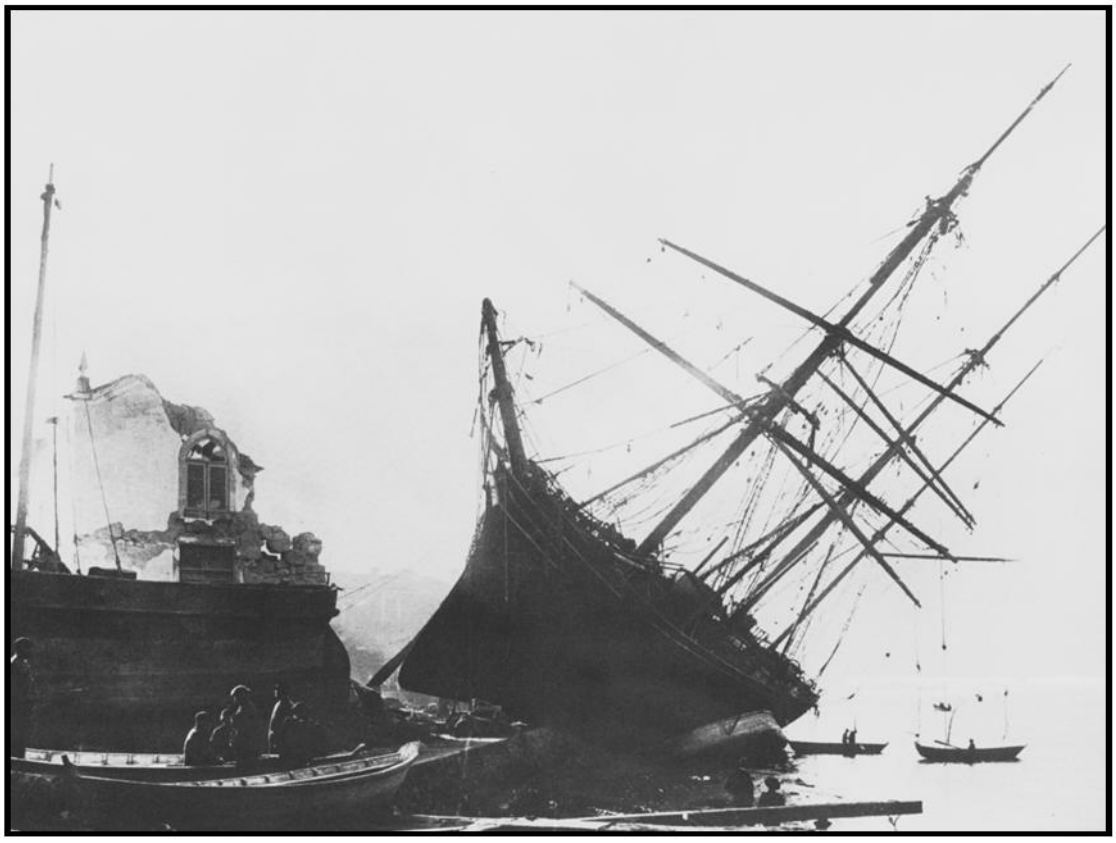
Numero avulso 10 centavos

Agencia da ILLUSTRAÇÃO PORTUGUEZA em Paris, rue des Capucines, 8

Fotografia de Alvão – «Sociedade Elegante do Porto: Sr.ª D. Maria Adelaide de Magalhães e Menezes d'Abreu e Novaes» - publicado na *Ilustração Portuguesa*, nº 459, de 7/12/1914



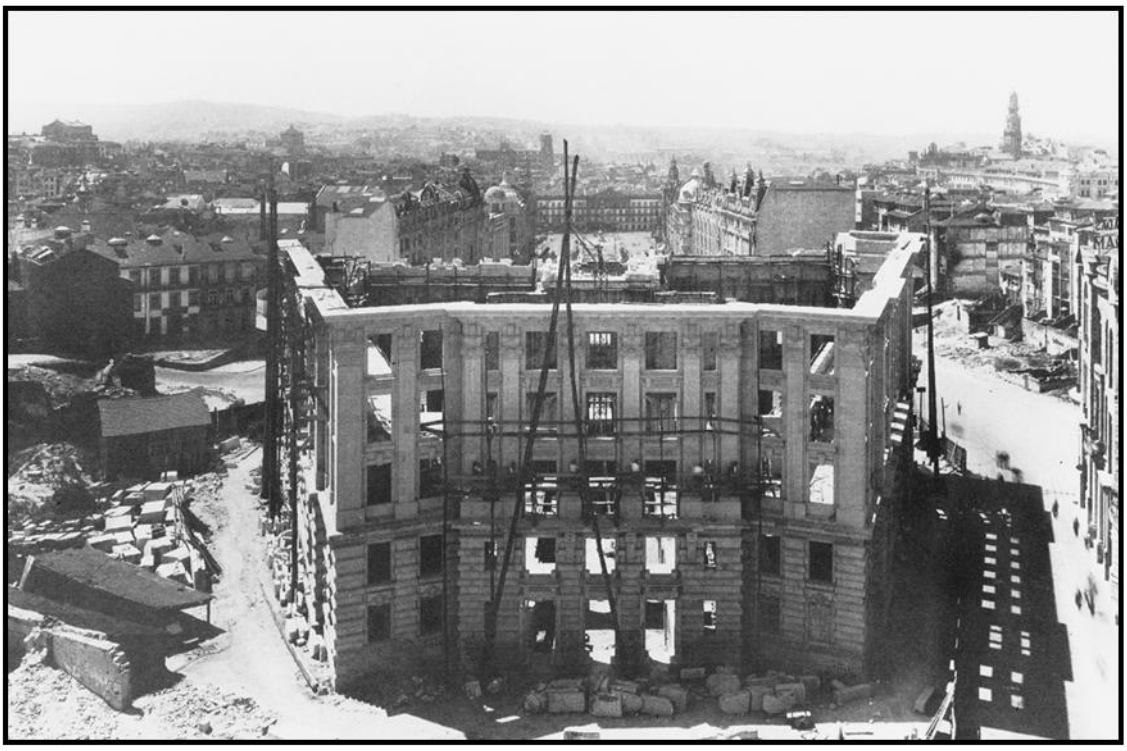
Fotografia de Alvão das cheias de 1909 no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 117



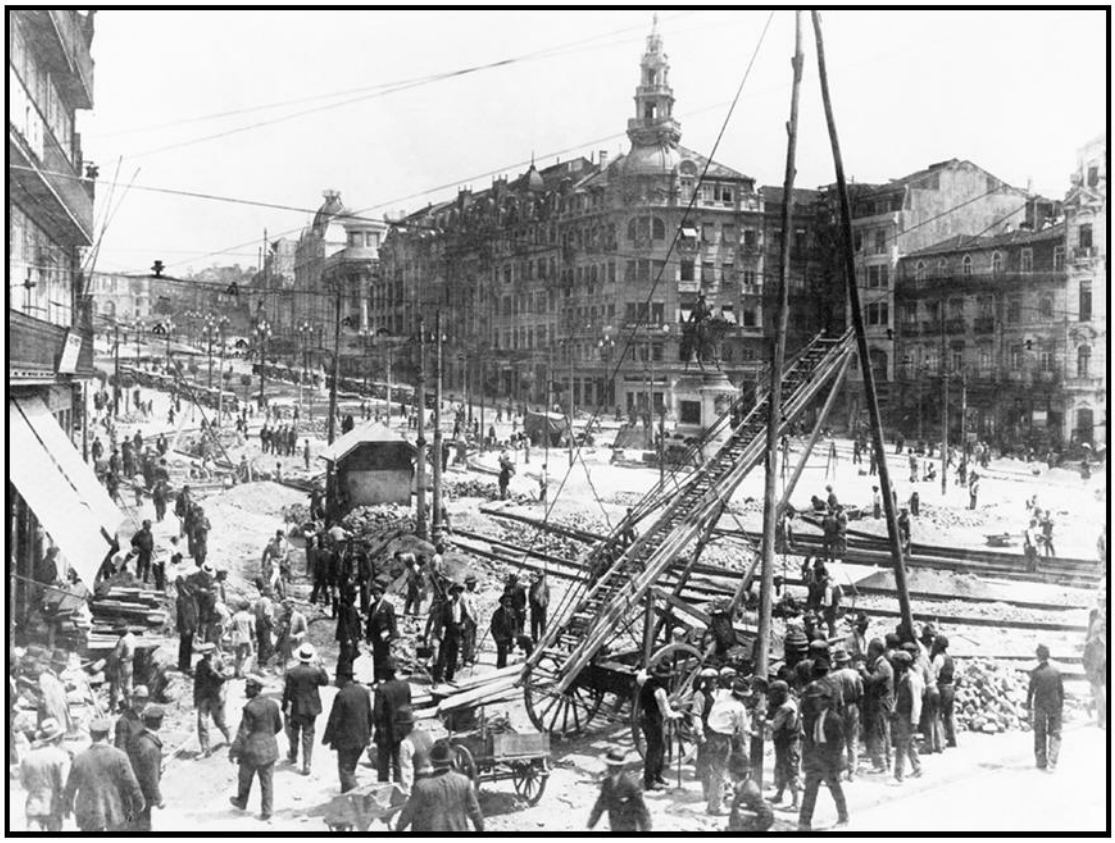
Fotografia de Alvão das cheias de 1909 no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p.



Fotografia de Alvão da Av. dos Aliados no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 35



Fotografia de Alvão da Câmara Municipal do Porto em construção. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 38



Fotografia de Alvão da Praça da Liberdade no Porto com obras de introdução de carris. Imagem reproduzida de *A cidade do*



Fotografia de Alvão do novo Teatro de S. João no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p.



Fotografia de Alvão do Palácio de Cristal no Porto.



Fotografia de Alvão da Rua dos Mercadores.
Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 139



ARTE PORTUGUESA

Arcobotantes do Mosteiro da Batalha. (Clichê Alvão)

e Música. Representadas por personagens femininas, majestosas e graves nos seus panejamentos nobres, revelavam-se pelos gestos e pelos atributos, emblemária da sua significação. A Gramática erguia uma férula, a Didática uma serpente, símbolo das argúcias da discussão, a Retórica elevava o braço num movimento oratório, a Aritmética afastava os dedos fazendo cálculos, a Geometria traçava figuras numa tábula, com um compasso e uma esfera, a Astronomia mostrava um esquadro para medir a altura das estrêlas. E como ancilas a seus pés, viam-se Donato o gramático, Cícero o orador, Pitágoras o da ciência dos números, Euclides o geómetra, Ptolomeu o astrónomo e Aristóteles o filósofo. É que a Filosofia era a coroa de tôdas as ciências como rainha suprema do conhecimento e por isso tronando com um escadote encostado ao peito para por êle se subir à contemplação do Absoluto.

Mas ciência sem virtude é a ruína da alma, a secura do espírito, por isso ao lado do espelho da ciência era preciso pôr o espelho da moral como a representação plástica das Virtudes e dos Vícios que, quer na pedra, quer na rutilância do vitral, eram quási sempre colocados perto dos olhares da turba para sua edificação e exemplo. São representadas essas figuras alegóricas em luta, como guerreiros na liça, couraçadas às vezes como legionários romanos, arremetendo com aspecto marcial, na tranquila certeza da vitória, as virtudes e os vícios na inquietação da derrota, defrontando-se umas e outros em correspondência simbólica: a Esperança olha o Desespêro que é um homem cravando um estilete no próprio peito, a Caridade faz face à Avareza tendo um cofre nas garras enclavinhadas, a Castidade olha a Luxúria, uma dona empunhando o cepto das seduções, abraçada a um mancebo e mirando-se num espelho, a Prudência tem a seus pés a Loucura representada por um doido brandindo uma clava, a Fôrça defronta a Cobardia, um homem largando uma lâmina e fugindo aterrado de um coelho, a Paciência fita a Cólera que desembainha uma espada homicida, a Concórdia faz face à Discórdia, marido e mulher em desavença seu Filho. Os imaginários marianos dinamizaram-na em todos os graus de candura porque ela foi sempre a Rainha das catedrais, algumas das quais lhe eram especialmente consagradas. Pouco citada pelos *Evangelhos* ortodoxos, a sua lenda enche-se de poesia com êsses episódios tocantes referidos pelos *Evangelhos apócrifos*, fonte inesgotável de temas para os artistas medievais apesar da sua proibição canónica.

Mas a par do elemento místico, a Idade Média, período enciclopedista por excelência, pois julgava ter interpretado definitivamente o enigma do mundo, a significação simbólica do Universo, não deixou de elevar o elemento intelectual pela representação da Ciência, pão do espírito, acolitando Virgens e Santos pelas sete artes do então ensino das escolas: as do *trivium*, Gramática, Retórica e Dialética, e as do *quadrivium*, Aritmética, Geometria, Astronomia

19

Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, vol. I, p. 19



ARTE PORTUGUESA

escola. O espírito barroco manifesta-se já na acusada saliência das molduras, nos esguios pináculos com esferóides nos vértices, pousados sobre volutas e que amparam a meia altura os pilares exteriores, adoçando-se o severo portal de secas tabelas com o sorriso discreto das volutas jónicas.

O claustro prende-se à época anterior, desenvolvendo a calma curvatura dum ático reposante em vasto redondel, alterado o seu tranquilo movimento no ático barroco que vem pôr ali uma nota indiscreta com a sua complicada e tardia intervenção. A origem da ordem escolhida pode ir buscar-se ao claustro, também jónico, da casa-mãe de Grijó, mas a evocação de Santa Maria Redonda como paradigma da forma da igreja, faz recordar que, em Roma, outra igreja também circular, Santo Stefano Rotondo, é um modelo exacto, salvo o estilobato, do claustro português. A execução deste convento, sobretudo do claustro, foi demorada, estando o ático datado de 1692, era seguramente apenas do seu remate terminal

No último quartel do século XVII, começa a edificar-se em Lisboa a igreja de Santa Engrácia, tendo como planta uma cruz grega de topos arredondados, inscrita num quadrado, do que resultam quatro torreões de ângulo. Fortes colunas dóricas aguentam cornijas salientes onde se apoiam contrafortes em forma de misulas invertidas, acusando todos os seus perfis uma vigorosa franqueza que evoca as linhas robustas da arquitectura miguelangesca. Nichos tabelados acolhem-se sob frontões curvos temperando o predomínio das rectas, arcaturas e janelas cegas corrigem a nudez da silharia entre as colunas e os contrafortes. O interior contrasta em riqueza com a monocromia exterior, revestido com embrechados de mármores coloridos que o abandono secular uniformizou na mesma tonalidade cinzenta. Incompleta porque lhe falta o zimbório, serviu de tema a um apodo popular: *são as obras de Santa Engrácia*, aplicado a tôda a obra que se não acaba, a todo o esforço que fica em meio.

Interior da Igreja de S. Francisco, no Porto. (Clichê Alvão)

Braga, como todo o Minho, é um alfobre de barroquismo não só na fachada das suas igrejas e solares, mas nos seus interiores sacros, naves ou sacristias, coros ou corredores, revestidos de talha do chão ao tecto, na magnificência ascencional dos oiros fulvos. O granito sujeita a sua dureza à destra técnica do cinzel que o morde com facilidade e segurança como se atacasse à goiva as fibras lenhosas de um toro. A modelação é rude mas franca e este virtuosismo escultórico do material rebelde tem mar-

105

Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, vol. I, p. 105



ARTE PORTUGUESA

Sala do Capítulo do Mosteiro da Batalha. (Clichê Alvão)

responderam no entumecimento da velha abadia cuja comunidade subiu de quarenta a novecentos e noventa e nove frades. É um vasto prédio que lembra um rico solar seiscentista, tão próprio para a antiga ociosidade monacal e para a moderna utilização burocrática e militar, com os renques das suas aberturas de um barroco sóbrio, manifestando esse inteligente princípio arquitectónico de predomínio dos cheios sobre os vãos que nos monumentos cívis dá robustez aos alçados e grandeza ao conjunto.

Este famoso edifício que, da sua austera simpleza primitiva amparado como filhos a colmeia dos seus colonos e a sua mesa frugal cheia de bençãos, passou a uma ucharia com abundância de vitualhas, manteve-se na tradição de nacionais e estrangeiros como um recinto acolhedor de liberal hospitalidade. Porisso falam dele com saudade e o recordam com simpatia.

II

Batalha

A crise da puberdade impaciente que agitou Portugal nos fins do século XIV em movimentos celulares que tendiam a sagrá-lo como estado livre, remataram ùpicamente em arranques de Ilíada no esporão de Aljubarrota. O Defensor do Reino já coroado pelas côrtes de Coimbra, acolitado pelo misticismo patriótico de Nunálvares e pela sagacidade política de João das Regras, fez nesse memorável 14 de Agosto de 1385 o voto solene de materializar a sua gratidão se merecesse o vencimento num padrão grandioso, de memória perdurável assim se concatenaram nas linhas da *Batalha* os hexâmetros do cântico homérico entoado

124

Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, vol. I, p. 124



ARTE PORTUGUESA

tenhamos de o apreciar em edifícios com características que a crítica se vê forçada a explicar por uma pressão nacionalista, fruto da pletórica actividade da nossa opulência quinhentista e pela multiplicidade dos seus elementos concorrentes tanto indígenas como exóticos.

A data mais alta que os documentos acusam da intervenção de João de Castilho é a de 1516, nas obras do Mosteiro dos Jerónimos: «D a Xbiij ds de abryl de bxbj recebeo jª de castyllo mtª de dª Roya almoxª dentro do mosteiro novo, cento e quatro varas de sylharia» (1). No ano seguinte passa a ter empreitada mais vasta: «Segunda-feira a xbj dias de março de bxbij — Item João de Castilho mestre empreiteiro da crasta primeira e capitollo e sãcrystia e portall da travessa, ade trazer etª x ofyciaes e adeaver por mez cento e corenta mill rs». Esta segunda ementa de empreitada fixa-nos já sobre o carácter essencialmente gótico dos trabalhos aqui realizados se os considerarmos no seu módulo escultural, com o complemento, em 1522, da arcogada abóbada do cruzeiro, o que põe no monumento hieronimita um glorioso remate de resistente e convicta significação tradicional medieva.

Claustro de D. João III. (Clichê Alvão)

Quanto à «crasta primeira», o feiticeiro claustro, se analisarmos a sua expressão esquemática despindo-o da profusa ornamentária e considerando apenas o primeiro piso, ela não se afasta do escopo dos nossos claustros medie-

vais, Coimbra, Alcobaça, Lisboa, Santarém, Évora — abóbada de cruzaria caindo sobre misulas ou colunas, amparadas as pressões externas em robustos contrafortes ligados às vezes por arcos quebrados (2) abrigando arcaturas duplas ou triplas, com recortados espelhos nos timpanos.

O problema do Claustro dos Jerónimos é complexo por ignorarmos qual foi o pensamento, a traça inicial do mestre que con-

(1) Virgílio Correia — *Os autores do Santo Maria de Belém de 1514 a 1519.*

(2) Estes arcos faltam em Lisboa e Santarém pertencendo-nos os posteriores ou de Alcobaça talvez apoiados sôbre os de crasta primeira que bem mestre Nicolau, obra mandada suspender inopinadamente em 1523. Se assim é, e há que verificá-lo pela estrutura, a sua construção *teve* que ampliar a galeria quinhentista do segundo piso.

217

Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, vol. I, p. 217



Marquês de Lozoya, que àparte as montanhas do Norte, tão refractárias à romanização, tôda a Hispânia é um cemitério de vestígios romanos.

Dos latinos, essa vontade de domínio também se exteriorizou na Ibéria em monumentos de grande estatura, como templos, teatros, circos, arcos triunfais, aquedutos, pontes, muitos dêles edificados com aquela segurança igual à que desejavam para a sua hegemonia, com aquela grandeza onde se reflectisse a majestade do seu Império (Carcopino).

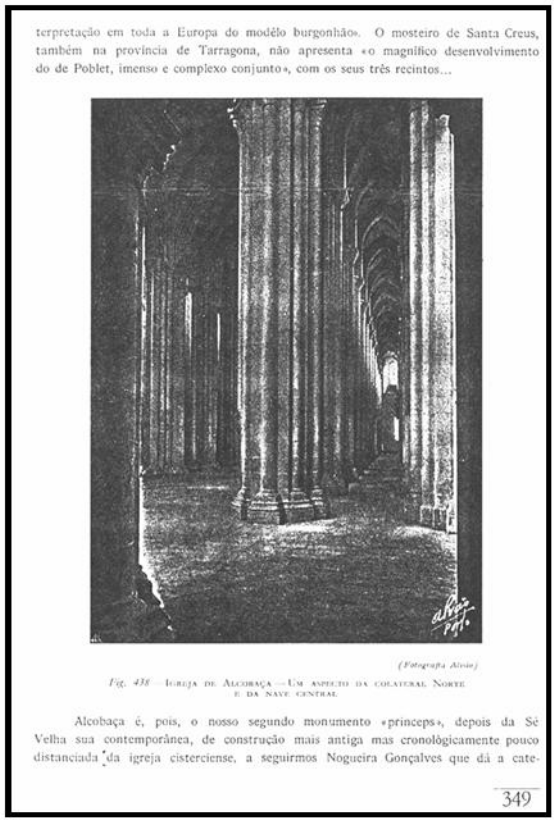
(Fot. Alvão)

Fig. 36 — Ruínas do templo romano de Évora

Tal vontade emanou de bem portentosa geradora política governando um vasto espaço do mundo que ela sulcou com um aferente sistema de vias de comunicação — «todos os caminhos vão dar a Roma» — de importância tão grande para a História como essa revolução — di-lo Carcopino também — que vinte séculos mais tarde realizaram os caminhos de ferro: «a linha ondulante de uma estrada romana ou a entrada de uma fortaleza de uma província atingem a mesma proporção que o anfiteatro ou as termas da cidade dos imperadores (H. Koch). A Hispânia foi vincada por essas longas estradas que os Itinerários registam, algumas bem visíveis ainda, ou reconhecíveis pelo testemunho dos marcos miliários que documentam a sua construção ou reparação e marcam distâncias entre os diferentes

53

Fotografia de Alvão publicada em *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, vol. I, p. 53



terpretação em toda a Europa do modêlo burgonhão. O mosteiro de Santa Creus, também na província de Tarragona, não apresenta «o magnífico desenvolvimento do de Poblet, imenso e complexo conjunto», com os seus três recintos...

(Fotografia Alvão)

Fig. 438 — Igreja de Alcobaça — Um aspecto da colateral Norte e da nave central

Alcobaça é, pois, o nosso segundo monumento «princeps», depois da Sé Velha sua contemporânea, de construção mais antiga mas cronològicamente pouco distanciada da igreja cisterciense, a seguirmos Nogueira Gonçalves que dá a cate-

349

Fotografia de Alvão publicada em *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, vol. I, p. 349



mais de metade do século XIV, se ignorou a decoração vegetalista franco-europeia do tempo. Só avançada a centúria de trezentos se generalizou a imitação de espécies fitomórficas vivas... As grandes obras de escultura e estatuária anteriormente à construção da Batalha, tem de procurar-se fôra da plástica complementar dos templos, em sepulcros, retábulos e imagens de altar. O século XIII deixara-nos, nesse campo, provas de esfôrço desorientado e desordenado dos artífices, nacionais, naturalistas por vocação, mas desprovidos do ensino superior que representaria para o País, por exemplo, a construção de um monumento da categoria da Sé Velha, Alcobaça ou Batalha».

(Fot. Alvão)

Fig. 550 — Castelo de Bragança

Não é grande a série tumulária dêste período transicional. Há nos monumentos ao Norte do Mondego várias arcas funerárias, posteriores ao século XII, com figuras jacentes na cobertura, e que pela factura grosseira — e só por isso — são incluídas no estilo românico. Dificilmente o gótico, tal como deve entender-se, se denuncia. Estas não merecem grande atenção, ao contrário dos seguintes exemplares que se singularizam no século XIII: o que citamos em primeiro lugar é o túmulo que se diz ser da rainha D. Beatriz — na sala dos túmulos, no mosteiro de Alcobaça — a segunda mulher de

(Fot. Alvão)

Fig. 551 — Castelo de Óbidos

423

Fotografia de Alvão publicada em *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, vol. I, p. 423



188 ANAIS DO INSTITUTO DO VINHO DO PORTO

Botelho Pimentel, situadas a caza Nova junto a Eyra Velha da freg.ª de Goyvaens, (1) e as mais q alem das expressadas se acharem como dito fica fora dos circulos novamente feytos por addição, e acrescentamento

Fig. 32 — *Capela de Borba — 1674 — Vilar de Maçada*

as primeyras demarcaçoens do vinho de feytoria, e embarque todas vão declaradas nestes auttos.

E por esta forma houverão elles Doutores Dezembargadores, Deputados, e Concelheyros por concluidas e executadas as addiçoens,

(1) Quinta da Casa Nova, em Gouvães, de Borges & Irmão.

Fotografia de Alvão da Capela de Borba em Vilar de Maçada publicada nos *Anais do Instituto do Vinho do Porto,* 1951 – 2º vol. -p.188

IV PARTE

Os trabalhos de encomenda como consagração da obra de alvão

CAPITULO I - A Grande encomenda do IVP e das instituições relacionadas com a produção vinícola da região Duriense

No início dos anos 30, a Fotografia Alvão é alvo de uma série de encomendas de grande dimensão que se irão prolongar no tempo e cuja produção resultou num gigantesco acervo fotográfico de valor inegável. Referimo-nos aos trabalhos executados por Alvão para o Instituto do Vinho do Porto (IVP), algumas Caves Vinícolas do Douro, como as Caves Ferreira ou Adriano Ramos Pintoentre outras, e a Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes.

O maior grupo de imagens é aquele que diz respeito à produção do vinho do Porto e às instituição encarregues da sua regulamentação e certificação e que ultrapassa um milhar de espécimes. No nosso entender duas razões de peso contribuíram para a consecução desta grande encomenda: factores de ordem económica e motivos de âmbito cultural. Vejamos.

A fase de prosperidade, que se verificou nas exportações deste vinho espirituoso tão apreciado, nos anos de 1924 e 1925, atraíram a falsificação, imitação e adulteração dos vinhos, em vista de um lucro mais fácil. Perante tal situação, são tomadas algumas medidas: a obrigatoriedade do certificado de origem do vinho do Porto para exportação, em 1928, a «Lei de salvação do Douro», em 1929 e, em 1932, o lançamento das bases da Federação Sindical dos Viticultores da Região Demarcada do Douro - a Casa do Douro - «organismo disciplinador e protector da produção», a par de outras iniciativas. Mas é no ano de 1933 que a criação de organismos que irão tutelar a produção e a exportação deste vinho assume capital importância: o Grémio dos Exportadores do Vinho do Porto - uma associação profissional obrigatória e «organismo disciplinador do comércio» e, em especial, o Instituto do Vinho do Porto que tem como objectivos «fiscalizar a qualidade do produto e garantir a sua origem, mediante a concessão de certificados de origem ao vinho aprovado para exportação, promover a defesa internacional do vinho do Porto e o estudo e descoberta de novos mercados para a sua colocação, disciplinar e arbitrar as relações entre produtores e o comércio e promover estudos tecnológicos»[1].

É este último que, logo no mesmo ano da sua criação, dando corpo ao programa dos seus estatutos, vai recorrer aos serviços da acreditada casa fotográfica

do Porto - Fotografia Alvão. Encomenda, então, para efeitos de propaganda e de promoção do vinho do Porto, um completo levantamento fotográfico de toda a região, da cultura da vinha, da produção do vinho, dos aspectos de interesse artístico e turístico de toda a região bordejante do rio Douro.[2]

Por outro lado, não podemos esquecer que a criação do IVP coincide sensivelmente com a instauração do Estado Novo e, em especial, no mesmo ano, com a criação do S.P.N.. A atenção que é dada à produção vinícola do Douro, ainda que muito justificada por factores de ordem económica, reveste-se obrigatoriamente das implicações que um pensamento nacionalista e proteccionista exercem sobre todo o país.

Não podemos deixar de relembrar as ideias expressas pelos pensadores, escritores e homens de letras em geral. Pascoais em *A Arte de Ser Português*[3] defendia que «(…) É na região de Entre-Douro-e-Minho, que o Portugal de terra se mostra em alto e nítido relevo. É ali, portanto, que devemos estudar a paisagem, como fonte psíquica da Raça. (…) O doloroso drama transmontano e o bucólico idílio minhoto, fundem-se, na região do Tâmega, numa paisagem original que é o próprio busto panteísta do génio dos lusíadas. (…) Se exceptuar-mos as planícies do Alentejo monótonas como que anoitecidas de um vago e antigo sonho mourisco, e os desnudos planaltos transmontanos, de uma hostil e amarela aridez judaica, a paisagem portuguesa é quase toda igual à banhada pelo Tâmega. Entre-Douro-e-Minho é o coração de Portugal casado ao sentir ingénito da Raça. A reflexão da paisagem ao homem é activa e constante. A paisagem não é uma coisa inanimada; tem uma alma que actua com amor ou dor sobre as nossas ideias ou sentimentos, transmitindo-lhes o quer que é da sua essência, da sua vaga e remota qualidade que, neles, conquista

---

[1] Conceição Andrade Martins, *Memória do Vinho do Porto*. Lisboa: ICS - Universidade de Lisboa, 1990, p. 384.

[2] A mesma acção prolonga-se ao longo dos anos 40 conforme se verifica nos *Relatórios da Gerência* do Instituto do Vinho do Porto: em 1943 participa com fotografias e mapas numa «I Exposição Bibliográfica de Turismo e Propaganda de Portugal», promovida pelo Ateneu Comercial de Lisboa, assim como na «Exposição Bibliográfica Agronómica e florestal» em Lisboa; no relatório de 1945 incluem-se 130 exemplares de fotografias para publicidade e propaganda cuja edição montou em 14.442$50, distribuição de 23 fotografias para os mesmos fins no valor de 425$00 e segundo os inventários daquele ano existiam no Instituto 2141 exemplares de fotografia que valiam 43.140$92; em 1946 foram editadas 103 fotografias, no valor de 10.878$50, 207 foram distribuídas e editaram-se várias publicações com múltiplas composições fotográficas; em 1947 eram incluídas no item «Edição de publicações e material de propaganda» 620 fotografias no valor de 23.300$00 e registavam-se nos arquivos do Instituto 2429 fotografias avaliadas em 83.637$0; em 1948 são editadas outras 352 fotografias e 197 publicadas; no ano de 1949 editam-se 75 fotografias e 197 são publicadas e em 1950 são usadas em edições 169 fotografias dos arquivos e publicadas 241.

acção moral e consciente. (…) a paisagem representa um grande papel na nossa existência (…)». Ora, para este autor, muito apreciado no seu tempo, nomeadamente por Alvão, como já lembrámos anteriormente, a terra banhada pelo rio Douro constitui uma paisagem que indelevelmente marcou o *Ser Português*, justificando ainda na mesma obra[4]: «(…) a maior parte da paisagem portuguesa está de acordo com o génio ariano e semita, pela aparência alegre e dolorosa dos seus ermos montes ensombrados de árvores, subindo de viridentes campinas, ou espraiando-se em planaltos luminosos. (…) Na alma da paisagem, como na do Povo, existe Cristianismo e Paganismo: Religião. A dor múmura dos pinheirais sombrios, a mágoa silenciosa dos ermos escalvados e o verde riso das campinas representam, na Paisagem, a tristeza espiritual e o sentido alegre e plástico do mundo, que dão vulto ao génio dos lusíadas.»

É sempre o Douro, o rio e as suas encostas feitas em degraus de terra e pedra que emocionam o viajante. O rio que, desde as terras espanholas até ao mar, corre como que uma veia transbordante que alimenta e une as terras por onde passa. Cortesão descrevia, assim, a vida deste rio e os seus efeitos: «O Douro, com ser o Douro e ter nos seus alicerces o esforço e o sangue de ciclopes, que lhe humanizaram a bárbara paisagem de outrora, é mais uma expressão de geografia humana que de humanidade regional. Compõe-se de duas fracções demográficas, uma de Trás-os-Montes, outra da Beira Alta. […] Entidade Económica, é pobre de fisionomia e consciência social. Ao Porto coube a eminente função de suprir aquelas carências e dar capitalidade social e política às três províncias. Por sua vez, a pujança humana do Minho, a varonilidade de Trás-os-Montes, a capacidade de criação económica do Douro, fundiram-se e sublimaram-se e com elas se fez a carne e a alma do Porto.»[5]

Parece-nos, assim, ser também dentro desta conjuntura cultural específica, e não só por motivos de mercado, que se dá origem a um empreendimento destes, onde, a par de imagens de grande amplitude do Douro, vistas panorâmicas de grande alcance visual e de um sentido panteísta e dramático da Natureza, encontramos uma grande quantidade de peças fotográficas de monumentos e aspectos urbanísticos.

---

[3] Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993 (2ª ed.), p. 53, 54, 55.
[4] Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993 (2ª ed.), p. 61
[5] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 65.

O resultado desta encomenda é um precioso conjunto de mais de mil imagens[6] onde se faz o relato apoteótico da cultura do vinho e da vinha, da preparação do terreno inculto, da domesticação da natureza agreste, de um trabalho de gigantes, mais de alma do que de corpo (como diz Cortesão), da navegação do rio que leva ao aperfeiçoamento de uma embarcação: o rabelo, meio chinês, meio fenício.

As fotografias, organizadas ao longo de 15 álbuns (um deles desaparecido), distribuem-se de acordo com as seguintes temáticas:

I) Plantação da vinha na região Duriense;

II) Evolução e tratamento das vinhas na região Duriense;

III) Quintas e vinhas em produção. Lugares e vinhas abandonadas;

IV) Vistas da região Duriense;

V) Trechos Panorâmicos da região Duriense;

VI) Uvas. Flora Duriense;

VII) Vindimas e vinificação na região Duriense;

VIII) Transporte de vinho do Porto;

IX) Monumentos. Obras de arte. Construções típicas;

X) Marcos pombalinos. Documentação histórica e iconográfica;

XI) Armazéns e garrafeiras;

XII) Vistas da cidade do Porto. Serviços de Fiscalização;

XIII) [em falta no arquivo do IVP]

XIV) Exposições, Feiras, Bars, Congressos, Cortejos e Conferências no estrangeiro;

XV) Instituto do Vinho do Porto;

Por motivos de conservação e para um melhor manuseamento das provas fotográficas, foram desmontados os álbuns originais, encontrando-se agora as fotografias, coladas sobre os cartões primitivos, incertas em pastas de plástico transparente distribuídas por 31 dossiers, designados por FA 1 a FA 31. Assim, corresponde o álbum I e II ao FA1, 2, 3 e 4, álbum III ao FA5 e 6, álbum IV ao FA7, 8 e 9, álbum V ao FA10 e 11, álbum VI ao FA12 e 13, álbum VII ao FA15 e 16, álbum VIII ao FA17 e 18, álbum IX ao FA19, 20 e 21, álbum X ao FA22 e 23, álbum

[6] Não foram contabilizadas nem reproduzidas as fotografias, também da autoria da Fotografia Alvão, de reprodução de documentos do IVP ou de mapas ou maquetas de estudos de relevo, por exemplo.

XI ao FA 24 e 25, álbum XII ao FA26, álbum XIV ao FA27 e 28 e o álbum XV ao FA29, 30 e 31[7].

Embora todas as imagens sejam datadas nos arquivos do IVP de cerca de 1940 a data da sua realização baliza-se num período bastante dilatado que vai desde o início dos anos 30 atéao final da década de 40, conforme se comprova nos documentos relativos ao processo de encomenda, disponibilizados pelo IVP. De acordo com o primeiro documento que consta deste processo, datado de 30 de Novembro de 1933, denunciando o início de contactos logo após a criação do Instituto, o IVP confirma à Fotografia Alvão o preçário[8] apresentado para a realização de trabalhos fotográficos. Curiosamente, incluem-se aqui trabalhos «já concluídos», o que parece indicar a inclusão de fotografias de Alvão realizadas em data anterior à encomenda.

Até 1938, a encomenda parece ter tido um carácter aberto, pelo que os operadores da Fotografia Alvão teriam toda a liberdade para fotografar, ainda que com algumas orientações do IVP, os mais variados aspectos das actividades vinícolas do Douro, como se depreende numa carta, de 30 de Setembro daquele ano, dirigida à Fotografia Alvão, em que faz notar que «doravante, as viagens de fotógrafos e respectivas «saídas de máquina», a serviço deste Instituto, só devem realizar-se em face de uma ordem por escrito, firmada por esta Direcção». E, apenas uma semana depois, dá, então, instruções, por escrito, para que se proceda à documentação, por vistas panorâmicas, da região do Baixo Corgo, compreendida entre Barqueiros e a Régua.

---

[7] Esta correspondência foi atribuída por nós com base na indicação dos responsáveis da Biblioteca do IVP segundo a qual as fotografias foram colocadas nos novos dossiers seguindo a ordem dos álbuns. Não foi, no entanto, mantida a informação de correspondência entre os álbuns e os actuais dossiers que nós aqui tentamos dar. Parece-nos possível também que tenha existido, entretanto, alguma troca na sequência das fotografias em consequência da sua utilização constante para efeitos de publicação ou outras consultas. Supomos esta situação em virtude de encontrarmos incongruências na sequência das fotografias dos dossiers. Em virtude disso não foi possível individualizar os álbuns 1 e 2, como se vê acima.

[8] «Preços feitos pela Fotografia Alvão para trabalhos fotográficos, feitos e a fazer, para o I.V.P.
Trabalhos especiais / Trabalhos novos a executar: Diária do operador - 50$00. Cada 1ª prova em tamanho 18x24 (formato 14): 50$00. Vistas Panorâmicas: Por cada prova de cada chapa que as componha - 16$50. Provas Avulsas: Repetições de provas - 15$00. Despesas de Viagem: São de conta deste Instituto. Porto, 30 de Novembro de 1933» (Assinado pelo Presidente do IVP). A tabela de preços é renovada em 1943 subindo o preço da primeira prova, formato 14, para 67$50, as repetições para 18$50 e a repetição de cada panorâmica 20$00. No ano seguinte, 1944, os preços sobem acentuadamente passando a diária do operador de 50$00 para 75$0, o preço da primeira prova 18x24 de 67$50 para 125$00, e cada repetição para 22$50. Em 1946 distingue-se a subida do preço da primeira prova para 175$00 ou da repetição para 30$00. Tenha-se para referência que em 1945 1hl de vinho do Porto custava cerca de 1200$00

Conquanto a Fotografia Alvão mantenha em sua posse os clichés das provas realizadas e vendidas ao IVP, este instituto detém também direitos sobre as mesmas, pelo que em variadas circunstâncias o IVP é solicitado para autorizar a sua utilização. Logo em 1934, a 15 de Junho, autoriza a Fotografia Alvão a vender a Camacho Pereira, o director da revista *Latina*, a que já anteriormente nos referimos, um total de 28 fotografias. Em 15 de Março de 1944 procede a idêntica autorização para reproduções de clichés do IVP a Martinez Gassiot & Cª, Lda. Em 5 de Abril faz o mesmo em favor de Diez Hermanos e em Dezembro de 1946 solicita também autorização à Fotografia Alvão para que uma jornalista americana - Annette Gest Very - a quem anos atrás o IVP havia oferecido algumas provas, procedesse à sua publicação. No ano seguinte, o IVP volta a autorizar a venda de outras 27 provas a Rogério Paiva Cortês, 6 à firma J. W. Burmester & Cª, Lda. e 10 à Smith Woodhouse & Cª. Em 1950, autoriza também a casa Offley Forrester, Lda., em 1952 autoriza o Grémio de Exportadores do Vinho do Porto a utilizar alguns clichés e, em Maio, de 1954 a Comissão executiva do IV Centenário da Fundação de S. Paulo a encomendar uma ampliação de 1,32mx0,96m de uma parte de um cliché. No ano de 1955, o IVP volta a pedir à Fotografia Alvão que sejam cedidos alguns clichés para impressão directa para um álbum que F. P. Marjay se encontra a preparar sobre o Porto e seu distrito, em colaboração com a C.M.P., o Grémio dos Exportadores do Vinho do Porto, o Grémio dos Industriais Ourives do Norte e o próprio IVP. Ainda em 1957, o IVP autoriza a firma Adriano Ramos Pinto a utilizar duas fotografias da colecção do instituto para efeitos de decoração do seu Stand na Feira de Milão, assim como em 1969, autoriza uma ampliação das caves do Vinho do Porto destinada a J. R. Ferreira de Almeida.

Estes exemplos comprovados pelos documentos existente no IVP atestam bem o carácter da aquisição das provas fotográficas da Fotografia Alvão: ambas são obrigadas a solicitar a autorização para aplicações das mesmas em situações alheias ao IVP ou à casa fotográfica.

As múltiplas situações de utilização das imagens deste gigantesco arquivo deve-se ao leque alargado de temáticas que encerra. Na verdade, os vários álbuns do IVP, como já se viu pelos seus «títulos» espelham de forma intensa todas as actividades associadas à produção vinícola da região do Douro, a par de magníficas

vistas panorâmicas dos vales do Douro, levantamentos de aspectos artísticos e monumentais de relevo ou apontamentos de folclore regional.

Num tempo em que as surribas se continuam a fazer sem a ajuda da máquina, Alvão regista a força e persistência do homem nessa actividade de rasgar a pedra, abrir os sulcos para a plantação da vinha, nivelar a terra e o xisto e construir os muros dos socalcos que desenham os montes ao longo das curvas de nível de todo o vale Duriense. O primeiro e segundo álbuns[9], com 115 imagens, tratam dessa fase de desbravamento do terreno inculto e inóspito e mostra-nos, em pormenor, a utilização de explosivos de dinamite[10], quando a pedra resiste por demais à força do homem. Mas revelam-nos também as tarefas da cava, da plantação, os espécimes de vinha a plantar, a preparação das caldas e a sulfatagem, a preparação das ferramentas e ainda os viveiros e algumas quintas que são mostradas em vistas panorâmicas (12) compostas por dois negativos cada[11]. É «…a permanente e dura faina de transformar em oásis o deserto e a rocha em ambrósia.»[12]

Os dossiers FA 5 e 6, com 56 fotografias, originárias do álbum III, dedicado às quintas e vinhas em produção e aos lugares e vinhas abandonadas, são compostos essencialmente por perspectivas amplas das encostas dos montes, marcadas pelos socalcos das vinhas, ainda mais acentuadas nos 11 panoramas[13] que se estendem por vezes ao longo de 6 negativos. São imagens impressionantes pela riqueza tonal, pelos contornos acentuados dos socalcos, pela amplitude da tomada de vistas que revelam a grandiosidade das grandes casas vinícolas do douro: Quinta do Crasto, Quinta de Santa Bárbara, Quinta do Paço, Quinta do Bom Retiro ou da Quinta das Lamas.

Estas imagens marcadas por um ritmo visual intenso dado pelos elevados contrastes dos socalcos que invadem as surribas valem também como homenagem àquele homem que altera o rumo da paisagem aparentemente inóspita e estéril onde com o seu labor brotam frondosas vinhas e saborosos cachos de uvas. Assistimos aqui a uma valorização da Natureza enquanto obra «criada» pelo Homem, uma Natureza dominada ou amenizada que aqui está patente na "exaltação" dos socalcos ao longo das encostas íngremes dos montes, como se vê em FA 5 - V105 ou FA 6 - V522.

[9] Não nos é possível distinguir os dossiers que compõem diferenciadamente cada um desses álbuns.
[10] Veja-se a sequência de imagens relativa ao processo de rebentação da pedra: FA 1 - V715, V716, V717, V718.
[11] Entre outras, ver FA 1 - V579, FA 1 V775 ou FA 3 - V459. Outras fotografias destes álbuns serão alvo da nossa atenção posteriormente.
[12] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 27.

No álbum seguinte, o IV - «Vistas da Região Duriense» -, a que correspondem os dossiers FA 7, 8 e 9, Alvão utiliza o mesmo conceito de amplitude na tomada de vistas, mas que já não se confina às encostas cultivadas com a vinha das grandes quintas. A objectiva de Alvão perde-se agora nas vistas quase aéreas da região transmontana, marcadas pela presença constante do Douro serpenteado que, contornando monte após monte, vai definindo os longos vales tão característicos e pontuados, aqui e ali, pelos efeitos da presença do homem, uma ponte ou uma linha de caminho de ferro. Mas para além do rio Douro, surgem também alguns dos seus afluentes: o Corgo ou o Tua. Um largo grupo de imagens revisita toda a região: Miranda do Douro, o rio Corgo em Vila Real até ao baixo Corgo, o rio Torto no Pinhão e em Casais do Rio Douro, o rio Tua no Talhariz, as Alvações do Corgo, as encostas da molhadela na Cumieira, o lugar mítico do Cachão da Valeira, considerado até 1792, altura em que foi destruído, o limite máximo de navegabilidade; passa ainda por Peso da Régua, Lamego, numa vista da cidade tomada a partir do famoso lugar de romaria, pelas Amendoeiras em flor, na Barca d'Alba (Ponte Internacional), Cambres, Folgoza do Douro, Ferrão, Barqueiros, Bacia da Régua, etc.[14]

É esta a paisagem onde «Tudo se torna sombrio e sério», como diz Jaime Cortesão. «Paira sobre as coisas e os seres uma severa melancolia. Trás-os-Montes, ao contrário do Minho, está de Costas para o Atlântico. Isolada e alta, como uma torre de menagem, tudo em torno é grandeza: dão-lhe a volta o Marão e a serra das Alturas, o Douro e a Espanha.»[15]

Quarenta e três panoramas, entre outras fotografias que incluem o Álbum V - «Trechos Panorâmicos da Região Duriense», acentuam mais ainda a visão grandiosa destas paisagens naturais. São vistas do Peso da Régua, Pinhão, Vale da Vilariça, Vale do Melo, Vale do Corgo, S. João da Pesqueira, região de Foz Côa, etc.

Ao longo de todo o trabalho damo-nos conta da importância da fotografia panorâmica que Alvão desde cedo praticou. Do total de fotografias de Alvão do núcleo do IVP - 972 -, não contabilizando o álbum desaparecido, 76 são panoramas, isto é, fotografias compostas por dois ou mais negativos justapostos, por forma a obter

---

[13] Repare-se na amplitude das vistas FA 5 - V150 ou FA 5 - 47, por exemplo.
[14] Destaquem-se: FA 7 - V144 - Rio Douro, Pinhão; FA 7 - V145 - Rio Douro, Pinhão; FA 7 - V146 - Cachão da Valeira (uma panorâmica de 180º, marcada nos extremos pela linha férrea); FA 8 - V346 - Pinhão entre nevoeiro; FA 8 - V349 - Rio Torto, Pinhão; FA 8 - V357 - Ferrradoza (com a ponte férrea) ou FA 9 - V591 - Ferrão, Douro, entre muitas outras.
[15] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 92.

uma perspectiva mais ampla. Ou seja, 8% deste arquivo é composto por imagens panorâmicas, o que revela bem quer a aptidão de Alvão para fazer este tipo de trabalho, quer a qualidade do seu resultado. Mas é neste álbum que se concentra o maior de número deste tipo de vistas. São na sua maioria vistas panorâmicas da região de Trás-os-Montes, dos vales e colinas do rio Douro.[16]

Neste álbum ainda outras imagens retratam algumas actividades vinícolas, como a poda da vinha, nomeadamente a da vinha alta de enforcado, a empa da vinha ou a cava.[17]

O álbum VI (FA 12 e 13), com 67 imagens, é quase todo dedicado a aspectos da flora duriense e, em especial, às castas das uvas. Com a sua objectiva, Alvão regista a flora típica dos montes, como Torga o fez nos seus contos e poemas: erica arboria (urze branca), giesta com rosmaninho, estêva, zimbro com carvalhos, até algumas amendoeiras em flor. Mas o levantamento das várias castas impõe-se: moscatel rouxo, couvais ou verdelho, Mouvèdre ruspestrio, cardifolia, corculho tinto, cornifesto tinto, mourisco tinto, toriz tinto, galega, rabigeto, moscatel branco ou galego, Alvaralhão tinto.

Estas vinha e estes cachos são o fruto do trabalho dos Homens. Por isso ocorre fotografar grandes planos das videiras quando enxertadas, passados dois meses, passados quatro, com os cachos em flor ou ainda esses mesmo na sua maior pujança - o fruto conseguido com a reunião de esforços da Mãe Natureza e da força criadora do Homem.

Ao mostrar a evolução das vinhas desta forma eloquente, ora com grandes planos, ora com mínimas profundidades de campo, ora em aspectos gerais inserindo a zona de cultivo entre as encostas retalhadas por socalcos, com suas quintas, rio e ribeiros serpentinados, Alvão mais se assemelha a um "Pai" orgulhoso dos os seus filhos que acompanha em todas as idades - o orgulho do "Pai". Trata-se de um registo tão minucioso que deambula entre o levantamento da actividade agrícola, de um modo descritivo, quase com fins pedagógicos, e um olhar paternalista.

As 66 fotografias do VII Álbum ilustram um dos momentos mais significativos da vida do Douro - as vindimas. As imagens de «Vindimas e vinificação na região Duriense» retratam com exaustão a actividade principal desta época do ano. São mulheres e homens ocupados na azáfama da sua tarefa, na roga, trabalho sazonal

[16] Vejam-se todos os panoramas.

para que vêm homens também da Galiza; os grupos de músicos que descem aos vales para alegrar com os seus instrumentos os vindimadores e fazer esquecer o seu cansaço; os transportadores das uvas para os lagares e, aqui e acolá, descobrimos, entre as várias actividades laboriosas, o sorriso rasgado das camponesas gentis que enfrentam por vezes a câmara.

Mas esta paisagem é também o lugar onde «[…] Os homens guardam porcos ou cabras, mas têm o ar de pastores guardando o mundo. […] Trazem todos na cara a inata senhoria.»[18] É um desses pastores que podemos ver na fotografia «V911 - Almendra - Rebanho», do álbum IV: atrás do rebanho e do seu pastor estendem-se os longos vales e a cordilheira de montes sem fim. Outras três - FA 15 - V997, FA 15 - V998 e FA 16 - V999 - Pastor da quinta do Bom Retiro - apresentam um mesmo pastor por entre as vinhas com o seu cajado na mão. O seu olhar, sempre erguido em direcção ao horizonte, lembram-nos, na verdade, um guardião que, em estado de alerta, parece guardar o mundo.

O álbum VIII - «Transporte de vinho do Porto» - (FA 17 e 18) - relata essa viagem que tem início na zona da Régua e que se estende até ao entreposto comercial de Gaia, onde se vêem os grandes armazéns das caves vinícolas. Regista os vários modos de transporte usados: em pequenas distâncias terrestres, com a ajuda de carros de bois; pelo rio, nos famosos barcos rabelos, embarcação especialmente concebida para o transporte das pipas de vinho até ao Porto; ou de combóio, no séc. XX - o comboio cujas linhas rasgam montes rochosos afirmando a presença do homem em terrenos tão inóspitos. As imagens de Alvão dão-nos conta desses meios usados e das fases desta actividade: carregando o Vinho do Porto no cais da Régua, a faina do embarque para os barcos, mas também para os comboios na Estação da Régua[19], descarregando a aguardente, por exemplo, na Quinta da Vista Alegre. Muitas das fotografias são da viagem rio abaixo destes marinheiros de água doce que vão conduzindo o vinho até Gaia, tendo o vale do Douro sempre como cenário. Assim como os marinheiros invocam nas aflições S. Pedro Gonçalves Telmo e a Senhora dos Navegantes, estes navegadores, na sua luta diária, rio abaixo, rio acima, depositam a sua fé em S. Salvador do Mundo, cujo santuário olha o rio do alto dos montes, no

[17] Algumas destas imagens são referenciadas mais adiante, a propósito de outras questões.
[18] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 92.
[19] Estação cujos painéis de azulejo são reproduções de fotografias de Alvão como teremos o ensejo de verificar mais adiante.

Cachão, «a mais temerosa das «galeiras» do rio» como nos diz Jaime Cortesão[20]. «Ali chegados, ao derivar a meio da torrente que, apertada entre muralhas a pique, escachoa e se despenha com fragor», ali, os marinheiros descobriam-se e encomendavam a alma ao Salvador do Mundo. As imagens de Alvão escapam-se a essas passagens com os rabelos. As difíceis condições de navegabilidade e as dificuldades atravessadas pelos navegantes e conhecidas de todos são ocultadas pela câmara de Alvão que prefere fotografar os rabelos quando leito do rio vai calmo como na Régua (FA18: V515 - Barco rabelo ou V513 - Barco rabelo) ou quando espelha nas suas águas os raios de sol de um fim de tarde (FA17: barcos rabelos no Douro).

Chegados a Gaia, nova tarefa de descarga os espera. Centenas de pipas dispõem-se pelo cais de Gaia aguardando novo embarque para os vapores oceânicos ou simplesmente para seguirem para os armazéns. Aqui, por cenário, sempre o Porto que da ribeira sobe a encosta até às muralhas Fernandinas. Esta azáfama do rio que nos últimos séculos marcou a vida do Porto, de toda uma população ribeirinha que vive para esta faina: a chegada e a saída dos rabelos, o odor a vinho que se dissipa pelo ar.

As preocupações do IVP ultrapassavam, porém, as intenções do levantamento fotográfico da "vida" do vinho do Porto. Seguia dentro do espírito da época, que já tivemos oportunidade de tratar, a inclusão de aspectos artísticos. Todo o volume IX (FA 19, 20 e 21) é dedicado a «Monumentos. Obras de arte. Construções típicas» reproduzidos num total de 119 fotografias. Trata-se de um levantamento que percorre toda a região da cultura do vinho do Porto, com aspectos desde Miranda do Douro até Gaia e Porto. São solares e casas brasonadas (um solar em Provezende, Casa do Cabo em S. João da Pesqueira, solar dos castros de Lamego, solar de Cidró do Visconde de Asseca, solar de Mateus de Vila Real, Palácio do Freixo, no Porto, Quinta em Fontelas, Quinta das Cabanas em Sanhoane, Casa do Mestre em Penelva); arquitectura militar e civil (Pelourinho em S. Mamede de Pina no Tua, Pelourinho de Freixo de Espada à Cinta, Cruzeiro de Vilarinho de Freires, Pelourinho de Vila Nova de Foz Côa, Cruzeiro de Fontes, Pelourinho em Freixo do Numão, Pelourinho em Mesão Frio, Pelourinho em Provezende, ruínas do Castelo de Numão, Castelo de Lamego, Torre de Freixo de Espada à Cinta) e arquitectura religiosa (Igreja Matriz de Foz Côa, Catedral de Miranda do Douro, Igreja Matriz da Régua, Sé de Lamego,

[20] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 27.

Igreja dos Clérigos, Igreja de S. Francisco no Porto, Sé do Porto, Mosteiro da Serra do Pilar em Gaia, Convento de S. Pedro das Águias, Capela de S. João em Santo Xisto, Capela de Nª Sra. da Tala ou Calvário, ruínas da Capela de Stª Marta[21] em Vilar de Maçada, outra Capela de Sta. Marta em Santa Marta de Penaguião, Capela de S. Sebastião em Vila Marim, Capela do Sr. dos Aflitos na Cumieira, ermida em Penelva, Mosteiro de Leça do Balio). Motivo de surpresa neste conjunto é a presença de algumas fotografias relativas a monumentos de Lisboa: Palácio de Queluz, Torre de Belém, Sé de Lisboa e até de uma estátua de Salazar. A sua inclusão só se justifica dentro da lógica centralista do governo, que se faz representar numa questão de foro tão regional com a reprodução de aspectos artísticos da capital, acentuando a dimensão e as implicações do projecto.

Nos anos 40, o Engenheiro Álvaro Baltazar Moreira da Fonseca[22] faz-se acompanhar de Álvaro de Azevedo nas suas deambulações pela região com o objectivo de inventariar os marcos utilizados primevamente nas demarcações do período pombalino. Deve-se a Azevedo as ilustrações da obra *As Demarcações Pombalinas no Douro Vinhateiro*, publicado em 3 volumes entre 1949 e 1951, pelo IVP. Estas fotografias encontram-se reunidas no Álbum X que recebe a designação de «Marcos pombalinos. Documentação histórica e iconográfica», agora dividido nos dossiers FA 22 e 23. Um conjunto de quase 30 imagens mostram-nos os marcos utilizados nas demarcações realizadas em 1756 e 1758 que definiam as «terras que produzem vinho fino de embarque para o Norte a que vulgarmente se chama Feitoria»[23]. Assim, esses marcos apresentam ainda hoje a inscrição «Feitoria 1756» ou «Feitoria 1758», a par de outros onde foi gravada a data de 1761 e que dizem respeito às novas demarcações a que se procedeu naquele ano e em que se faziam algumas correcções às anteriores. Integram ainda este álbum outras fotografias de tipos regionais, gaiteiros e pauliteiros.

O Álbum seguinte - XI - «Armazéns e garrafeiras», com 26 fotografias mostram-nos os locais típicos de armazenamento do vinho, as adegas, as cubas de grande dimensão e ainda garrafeiras. São grandes depósitos onde se guarda

[21] Padroeira da região vinhateira, com várias capelas com a sua devoção.
[22] Foi funcionário do IVP, na qualidade de director da Divisão de Fiscalização, viticultor, presidente da Casa do Douro entre 1946 e 1949. Publicou mais de duas dezenas de títulos relativos à produção vinícola do Douro, além de ter colaborado assiduamente nos *Anais do Instituto do Vinho do Porto*.
[23] Conceição Andrade Martins, *Memória do Vinho do Porto*, Lisboa: Universidade de Lisboa - ICS, 1990, p. 295.

preciosamente o vinho na sua última paragem pelas caves do Douro e cujas imagens complementam esta grande viagem pelo vinho do Porto. Merecem destaque as fotografias FA 25 - V568, V661, Vxxx - garrafeira ou Vxxx - garrafeira 3, em que Alvão tira partido das teias de aranha, poeiras e outro lixo que "decora" uma velha garrafeira para, com jogos de luz e contraluz, obter efeitos surpreendentes. As garrafas com o vinho do Porto recebem, assim, a mais valia da idade: quanto mais velho melhor!

Questões de carácter mais burocrático são tratadas nas fotografias que integram o Álbum XII (FA 26). São aqui documentados os «Serviços de Fiscalização», ou seja o controle, nos cais de Gaia, das pipas e caixas de garrafa que estão prontas para a comercialização e na sua maioria para exportação para a Inglaterra e o Brasil, dois grandes importadores do vinho doce. Mas podem ser apreciadas também neste álbum «Vistas da cidade do Porto», algumas panorâmicas do Douro, vistas "aéreas" sobre a cidade e ainda alguns aspectos artísticos e arquitectónicos como a Torre dos Clérigos, a Praça da Liberdade com a estátua de D. Pedro V, a Universidade do Porto, o Palácio da Bolsa na Praça Infante D. Henrique, o cais da ribeira ou o pelourinho do terreiro D. Afonso Henriques, de que falaremos adiante.

Os dossiers FA 27 e 28, que importam do Álbum XII, apresentam 31 fotografias de «Exposições, Feiras, Bars, Congressos, Cortejos e Conferências no estrangeiro». Este álbum foi composto ao longo dos anos já que integra imagens realizadas em certames vários: podemos ver, lado a lado, fotografias do pavilhão do IVP em Bruxelas em 1935, do pavilhão português e do IVP na Exposição Internacional de Paris em 1937, do pavilhão do IVP numa feira em Bordéus, outro ainda no Palácio de Cristal no Porto e de outros eventos que se realizam já em 1951.[24] Ainda outras fotografias mostram barcos rabelos no Douro e um outro "rabelo" adaptado para recepções, podendo funcionar como um requintado bar. Destaque-se a fotografia FA 26 - V905 - Porto - Rio Douro por toda a composição e tratamento formal pictórico. É uma fotografia marcadamente pictorialista pela recorrência ao tema marinho, com barcos e elementos vários daquele campo

[24] Não nos foi possível identificar os restantes certames e, nomeadamente, o de 1951. Essa data é indicada em Gaspar Martins Pereira, *O Douro de Domingos Alvão*. Coimbra: Encontros de Fotografia, 1995. Página 16.

semântico em contraluz especialmente no primeiro plano que atravessa diagonalmente a imagem, mas também pelo esfumado provocado pela neblina junto do rio.[25]

O último Álbum, composto por 130 fotografias, é inteiramente dedicado à sede do IVP. Trata-se de um levantamento exaustivo das instalações dos serviços do IVP na sua sede, na R. Ferreira Borges, em duas fases distintas: antes e depois das obras de ampliação realizadas nos finais dos anos 30[26]. Este álbum percorre com as suas fotografias todos os espaços do edifício: hall de entrada, salas de espera, biblioteca, escritórios, salas da direcção, gabinetes do director, director adjunto, laboratórios científicos onde se realizam registo de amostras, doseamento de ácido do vinho, determinação das densidades, microfotografia, destilação de álcool, salas de provas de vinhos, de serviços de conta corrente, de armazenamento de garrafas, de expediente, de dactilografia, etc.

Recentemente, foram encontrados no Solar do Vinho do Porto, em Lisboa, outros seis álbuns realizados pela Fotografia Alvão. Estes álbuns apresentam ainda o aspecto original, com capas de couro e as incrições gravadas na capa: 1) *IVP - Aspectos Culturais nº 1*, 2) *IVP - Aspectos Culturais nº 2*, 3) *IVP - Vindimas no Douro*, 4) *IVP - Douro Turístico*, 5) *IVP - Transportes e Carregações*, 6) *IVP - Armazéns de Gaia e Embarque*.

Não se encontra entre eles nem o XIII álbum do IVP desaparecido nem nenhum outro com fotografias diferentes. As imagens aqui usadas repetem as existentes no arquivo do IVP no Porto, embora a organização dos álbuns não corresponda à daqueles. Parece-nos que estes 6 álbuns de Lisboa representam uma súmula das fotografias realizadas na encomenda de que temos vindo a falar, tratando-se de cópias das fotografias já existentes para servir de apresentação a quem visitasse o Solar do Vinho do Porto em Lisboa[27]. Assim, os álbuns de aspectos culturais nº 1 e 2 parecem corresponder ao FA 1 e 2, com algumas diferenças na sequência das imagens e menor número das mesmas. Para além das fotografias que vimos em FA 1, vêem-se aqui também muitas das de cachos de uvas que encontrámos em FA 13.

[25] Repare-se na semelhança com a fotografia «En el puerto» do espanhol Joan Porqueras (1899-1969), de 1929, que reproduzimos nas ilustrações do capítulo 1.2: um semelhante primeiro plano que rasga diagonalmente a imagem, deixando atrás de si, em esfumado, as águas calmas do mar com várias embarcações.
[26] Em especial durante o ano de 1938.
[27] Inaugurado em Lisboa em 1946.

Repetem-se também algumas das fotografias de FA 2: os sulfatadores, os cavadores , etc.

As 51 fotografias do Álbum *Vindimas no Douro*» repetem também fotografias de FA 14, 15 e 16, com aspectos da quinta da soalheira, em Ervedoza, quinta da Vista Alegre, vindimadeiras sorridentes, lagares, carros e juntas de bois, transporte do vinho, etc.

Em *Douro Turístico*, 41 fotografias reproduzem as imagens do vale do Douro: são paisagens do Baixo Corgo, vale da Régua, vale de Santa Marta, Ferrão, Roncão, Cachão da Valeira, Barca d'Alva, Pinhão, vale Lourenço, a par de fotografias de vinhedos, cruzeiros e pelourinhos.

Transportes e carregações reúne 22 fotografias também já conhecidas dos momentos de carregamento do vinho na estação da Régua, juntas de bois, vapor no cais de Gaia, e mesmo do entreposto de fiscalização. Outras 19 fotografias preenchem o álbum *Armazéns de Gaia e Embarques* e aqui encontramos imagens do armazéns de vinho do Porto em Gaia, dos seus interiores, algumas caves e fotografias do Douro com a cidade do Porto como cenário.

Este conjunto de cerca de duas centenas de fotografias, que esteve prestes a perder-se irremediavelmente, nada acrescenta à grande encomenda de que falámos atrás, mas reflecte a importância desse acervo para a propaganda e divulgação cultural da região do vinho do Porto.

Outras instituições onde podemos observar fotografias de Alvão da região do vinho do Porto, nalguns casos ainda subsidiárias da encomenda do IVP, são as caves vinícolas. Estudámos dois casos em particular que se mostraram bastante reveladores: as Caves Ferreira e as Caves Adriano Ramos Pinto.

Encontrámos 5 álbuns de fotografias no Arquivo Histórico das Caves Ferreira - A. A. Ferreira, S. A. - onde se reúnem perto de uma centena de provas da Fotografia Alvão. Muitas dessas fotografias têm como origem o trabalho desenvolvido para o IVP e encontram-se nos álbuns «Fotografia do Douro», «Álbum das Quintas e Armazéns do Douro» e «Armazéns de Vila Nova de Gaia - embarque». Mas outras são realizadas para a própria instituição, como sucede nas fotografias que integram os álbuns «Photos of Hunt Roop[28] - Cós - Oct. 1938 - Quinta Eira Velha, Pinhão, Alto Douro and Hunt Roop - Cós - Premises, 339, R. Serpa Pinto, Vila Nova de Gaia,

Portugal» e «Marquez del Merito, Lda.», relativos a duas firmas de produção de vinho do Porto que entretanto se fundiram nas Caves Ferreira.

No primeiro caso são repetidas algumas fotografias de paisagens do vale do Douro e, em particular os longos panoramas realizados por Alvão já para o IVP[29]. São reproduzidos ainda outros negativos do IVP que dizem respeito a quintas e vinhas de produção para as Caves Ferreira, bem como as fotografias de embarque do vinho e dos Armazéns da mesma casa. A par dessa imagens são realizadas outras que dão a conhecer com maior pormenor as instalações desta firma e dos seus armazéns. E o mesmo tipo de fotografias são feitas em relação às firmas Hunt Roop e Marquez del Mérito, Lda.

Na firma Adriano Ramos Pinto existe perto de outra centena de fotografias de Alvão reunidas em três álbuns. Difícil será contabilizar aquelas que pertencem à colecção do IVP e as que foram especialmente feitas para esta casa, mas entende-se aqui a mesma lógica que se observou em relação às Caves Ferreira. As fotografias do IVP que referem as instalações ou as quintas que produzem uvas para os seus lagares são requisitadas para integrarem os arquivos da casa, mas a par dessas são solicitadas à Fotografia Alvão levantamentos mais detalhados das suas próprias instalações.

O álbum 1, que tem gravada a data de «1932 (Nov.)», apresenta a par de fotografias do IVP, nomeadamente dois panoramas e fotografias de vindimeiras, outras que apenas conhecemos aqui. Sendo 1932 uma data anterior à constituição do próprio IVP, mais uma vez pensamos que algumas das imagens do IVP foram realizadas por Alvão antes mesmo do processo de encomenda e, então, mais tarde, vendidas àquele instituto.

Os álbuns 2 e 3, com 42 provas cada, embora não se trate de dois exemplares de um modelo, repetem entre si várias das fotografias aí utilizadas. São na sua maioria fotografias exclusivamente realizadas para esta firma já que são imagens da sede, laboratórios e escritórios das Caves Adriano Ramos Pinto.

Outra instituição para quem Alvão realizou um conjunto significativo de fotografias foi a Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes.

---

[28] Recorde-se que Hunt Roop era uma casa vinícola independente que também havia encomendado alguns trabalhos a Alvão antes de ser adquirida pelas Caves Ferreira.
[29] Ultrapassam uma dezena de panoramas.

Por Carta de Lei de 8 de Setembro de 1908 e decreto de lei de 1 de Outubro do mesmo ano surge uma primeira orientação para a qualidade e regulamentação da produção e comércio dos Vinhos Verdes, produto também ele único no mundo. Mas o texto da Carta de Lei de 1908 só em 1926 é regulamentado, por decreto de lei nº 12866, consagrando, assim, o estatuto próprio da Região Demarcada e criando a Comissão de Viticultura dos Vinhos Verdes para aplicar o referido regulamento, que só em 1929 é reajustado através de decreto nº 16684. Nos anos 30, na continuidade da crescente atenção prestada à produção vinícola nacional e no sentido de propagandear e promover o produto de que se ocupa, a referida Comissão dirige uma encomenda à Fotografia Alvão, cujo processo não se conhece, apesar dos esforços nesse sentido levados a cabo pela responsável pelos serviços de biblioteca daquela instituição - Dr.ª Conceição Osório. O projecta mais uma vez enforma dos valores nacionalistas tão apregoados como se vê nas 211 provas fotográficas que se encontram organizadas em 7 álbuns, um deles lamentavelmente desaparecido. As várias fotografias, realizadas ao longo dos anos 30 e 40, com um formato médio de cerca 16x23cm, encontram-se distribuídas pelos vários álbuns originais, com capas de couro, de acordo com várias temáticas: 1) Sede e Diversos; 2) Cultura e Tratamento da Vinha; 3) Cultura e Tratamento da Vinha; 4) desaparecido; 5) Costumes regionais; 6) Turismo da Região; 7) Turismo da Região.

O primeiro álbum, dedicado à sede da Comissão e sua representação em Certames e que foi sendo completado à medida que estes iam tendo lugar, apresenta 30 fotografias relativas, na sua maioria, aos Stands da Comissão em várias feiras. Veja-se a presença da Comissão na I Feira das Colheitas em 1937, o Carro da Comissão no Cortejo do Trabalho da Festa dos Centenários que teve lugar no Porto, em 1940 (nº 239 e 240), a Nau onde foi instalado o Stand da Comissão na Exposição do Mundo Português em Lisboa[30], em 1940 (nº 245 a nº 248), ou o stand da mesma na Feira Popular de 1944, no Palácio de Cristal no Porto. Incluem-se ainda aspectos dos laboratórios da sede da Comissão, da vinha alta de enforcado, por vezes com legendas entusiásticas como «E sempre a exuberante vinha! Terra de Basto!» (nº 29), e raparigas vestindo trajes regionais.

[30] Algumas destas fotografias da Feira das Colheitas e da exposição do Mundo Português são publicadas nos *Anais do Instituto do Vinho do Porto*, Ano 1942, p. 304, 312, 320; 416, 424, 428, 432, 440, 444, 448, 456.

Os álbuns 2 e 3, dedicados à cultura e tratamento da vinha, reúnem 46 fotografias de aspectos vários das actividades vinícolas como a adubação, a cava, a poda, a sulfatagem e o transporte das caldas, o enxoframento, etc. Paralelamente são mostradas algumas paisagens onde sobressaem as vinhas de bardos altos ou de ramada baixa. Mais uma vez nos deparamos com títulos enfáticos como «A videira valoriza espaços improdutivos» (álbum 2, nº 28) ou «E ele que te disse» (álbum 2, nº 206) que empolgam o valor da cultura vinícola para a região minhota e suas gentes. Diz Jaime Cortesão que «Nota mais típica da paisagem minhota, tão intensamente composta pelo homem, a vinha ora se alastra em latadas e se endireita nos bardos, ora e principalmente, a vinha de enforcado trepa e se enrosca às árvores, enquadra os milheirais e ladeia com grandes tirsos as estradas, que transforma em alamedas de gala para cortejos triunfais.» Surgem ainda neste álbum os retratos de camponesas sorridentes que, ainda segundo as palavras de Cortesão, completam «(...) a idílica paisagem, a dar carácter à estrutura social do Minho (...) só por si a lavradeira dá sentido poético ao grande quadro verde duma écloga.»[31]

«Costumes Regionais» é o tema das 32 fotografias que integram o álbum 5. Todas elas são marcadas pelos trajes arrojados envergados por homens e mulheres que dançam nos ranchos, fazem as romarias, fiam o linho, conversam uns com os outros ou, simplesmente, posam para a objectiva com um largo sorriso de contentamento. Mas estes trajes, que são vários, não são as suas vestimentas do dia-a-dia: vestem-se apenas em dias de festa e romaria. Os personagens de Alvão usam-no quase sempre, como convém à sua crónica optimista da vida de um povo pobre e de dificuldades, já que estes trajes são, segundo Cortesão, um «Espectáculo digno dos Deuses, dir-se-ia que um demiurgo, manuseando o arco-íris e seus matizes, talhou e coloriu aqueles trajes com dois finos propósitos: pôr vida e ardor no verde monótono da paisagem; e dar cartaz, esplendor e pimenta à beleza da mulher.»[32]

Mas a maior quantidade de fotografias é, sem dúvida, dedicada aos monumentos e aspectos artísticos da região de produção dos vinhos verdes. Um total de 103 imagens compõe os álbuns 6 e 7 que recebem o título «Turismo da Região». Além de algumas vistas panorâmicas (panorama de Fão, vista de Viana de Castelo, cidade de Barcelos, cidade de Guimarães, ponte sobre o Tâmega e panorama de Amarante, vista panorâmica de Caminha) as fotografias de Alvão fazem um autêntico

[31] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 28 e 29.

roteiro pelos principais aspectos artísticos da região: arquitectura civil (Palácio do Raio e Palácio dos Biscaínhos em Braga, Palácio em Viana do Castelo Pelourinho de Barcelos, Citânia de Santa Luzia em Viana do Castelo, Palácio da Brejoeira em Monção, Cruzeiro em Cambeses, Paços do Concelho de Viana do Castelo, Solares Minhotos, etc.), Militar (Castelo da Lapela, castelo de Guimarães, Torre de Menagem em Celorico de Basto, etc.), Religiosa (Sé, Igreja de S. Vicente e Bom Jesus de Braga, Igreja de S. Miguel do Castelo em Guimarães, Igreja de S. Bento em Viana do Castelo, Igreja Matriz e igreja de santa Clara de Caminha, Mosteiro de Longos Vales, Convento dos Beneditinos em Santo Tirso, Convento de S. Gonçalo de Amarante, etc.), a par de outros aspectos de estatuária e decoração vária existente nestas edificações, bem como aspectos urbanísticos das várias cidades da região minhota. Apesar da variedade de aspectos registados, a maior parte das imagens são das construções de devoção religiosa, pois como diz ainda Cortesão «Religioso de uma religião em que o Cristianismo e as superstições de magia ancestral se dão as mãos, o minhoto construiu e multiplicou pela província conventos e igrejas românicas, cujo carácter austero nos altos e, mais que tudo, à beira das estradas , as capelas e alminhas que exaltam e projectam no além sua humana divindade.»[33]

Após a análise dos vários álbuns fotográficos, importa ainda tratar do sentido que algumas imagens no seu conjunto adquirem ao longo destas mais de 1200 fotografias.

Algumas fotografias são marcadas por ritmos visuais intensos produzidos não só por uma iluminação cuidada e pelo jogo de contrastes habitual no trabalho de Alvão, mas principalmente pela colocação dos "figurantes". As 21 imagens[34] que seleccionámos e se reproduzem no final do capítulo, por considerarmos serem aquelas

[32] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 35.
[33] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 35.
[34] FA1-V576 - Plantação do Americano; FA2 - Vxxx - Cevadelhe - Foz Côa FA2 - V250 - Cevadelhe - Foz Côa; FA2-V425 - Amarração da Vinha - Chanceleiros; FA2 - V427 - Enxofrando - Pinhão; FA3 - V721 - Britagem do xisto - Douro; FA3 - V741 - Escava da vinha - Douro; FA3 - V752 - Adubação - cobertura do tremoço - Douro; FA4 - V758 - Amarração dos Pâmpanos - Douro; FA14 - 14 - Cestos cheios - Quinta do Crasto - Ferrão; FA14 - V15 - Condução de uvas para o lagar - Quinta do Crasto - Ferrão; FA14 - V16 - Condução de uvas para o lagar - Quinta do Bom Retiro - Pinhão; Fa14 - V366 - Ervedoza - Vindimas - Quinta da Soalheira; FA14 - V375 - Ferrão - Vindima - Quinta de S. Luis; FA15 - V380 - Transportando uvas para o lagar; FA16 - V1016 - conduzindo as uvas para o lagar - Rio Torto - Pinhão; FA16 - V1018 - Conduzindo as uvas para o lagar - Rio Torto - Pinhão; FA16 - V1224 - Corte de uvas no Lagar; FA16 - V1226 Pisa no Lagar; FA22 - V377 - Pinhão - Transportando as uvas para o lagar; FA22 - duas imagens de ranchos folclóricos;

em que estas características se tornam mais notórias, surge-nos a ideia de uma tentativa de organização do espaço visual que ocorre sublinhar. As personagens destas fotografias são dispostas na cena com um sentido geométrico intenso em que parece querer dar-se um sentido lógico à paisagem natural. O alinhamento dos trabalhadores confere uma leitura dinâmica das imagens, construindo linhas que se atravessam ao longo de quase todo o seu espaço, mas acentuam também o rigor das actividades que são ali desempenhadas. A disposição destes homens, assim como a marcação intensa dos socalcos a que nos referimos já atrás, surge, assim, também como uma forma de mostrar a dominação pelo homem daquela natureza que inicialmente se mostrava inóspita e improdutiva. Essa é a grande conquista do homem por estas terras e que foi celebrizada aqui, na fotografia, mas também, e muito, na literatura com expressões como «trabalho ciclópico», «proeza de gigantes», etc. A disposição sequencial dos indivíduos lembra a produção em série, se bem que, aqui numa manufactura colectiva. O trabalho unia os homens, disseram vários autores a este respeito, e o trabalho racionalizado ajuda, sem dúvida, à consecução dos objectivos deste povo. Noutros casos, como o dos ranchos folclóricos, essa ordem é própria da dança e das coreografias reinventadas na sua maioria para servir uma vontade de "nacionalizar" um povo que se julgava ter a sua cultura esquecida desde tempos longínquos. No seu todo, estas imagens reforçam a ideia de vontade, de trabalho e de ordem, a ordem necessária.

Quatro imagens obrigam-nos a fazer um outro comentário, por escaparem, por completo, à forma de fotografar de Alvão. Trata-se de uma fotografia do corredor de entrada e escada de serviço da sede do IVP, duas do Pelourinho do Terreiro de D. Afonso Henriques e uma da Torre do Clérigos, no Porto. A imagem FA 30 V1123, reporta-se a um elemento arquitectónico da sede do IVP, fruto das obras de ampliação decorridas no final da década de 30, onde se salienta um corpo vertical, fenestrado, provocando um fosso acentuado entre este e o corpo principal. Curiosamente, este elemento é fotografado num plano picado, criando, assim, linhas diagonais de grande tensão que tendem a convergir na direcção do canto superior direito da imagem, em resultado da utilização de uma lente de curta distância focal e de uma inclinação na câmara. Se bem que o espaço seja exíguo e impusesse uma lente grande angular, a tomada de vistas por que se optou parece-nos propositada e cria resultados

formalmente próximos de uma certa fotografia "moderna" ou de "vanguarda". Já no terreiro de D. Afonso Henriques, o espaço abunda por forma que fosse fotografado o pelourinho "correctamente", isto é na vertical, como, de resto, se verifica na fotografia FA26 - V1107. Ao invés, nas fotografias FA26 - 1108 e 1109, o operador opta por individualizar a parte superior do pelourinho e inclinar a câmara num ângulo de cerca de 8º na primeira e 10º na segunda. Conquanto a inclinação não seja muito grande, é o suficiente para compor uma imagem fora do comum, fora das "normas" ou, como diria a crítica contemporânea, com "um enquadramento bizarro". O mesmo sucede com uma fotografia da Torre dos Clérigos, tanta vez fotografada por Alvão, pelos mais variados ângulos. Aqui apenas a metade superior da torre é enquadrada; o ponto da tomada de vistas permite incluir parte de um candeeiro de rua, o que mais acentua ainda a inclinação provocada, de cerca de 12º.

As características destas fotografias levam-nos a pensar serem da autoria de Azevedo ou de outros colaboradores e não de Alvão, tanto pela data provável da imagem do IVP, posterior à obras de ampliação de finais de anos 30 ou inícios de 40, quer pelo facto de Alvão nunca ter fotografado desta forma. Por outro lado, estas imagens encontram-se muito mais no espírito das fotografias, realizadas por Azevedo, das barragens hidro-eléctricas do Douro no final dos anos 40 e início de 50 e que foram mostradas em exposição recente e reproduzidas no catálogo *O Moderno Escondido*[35], a que já nos referimos anteriormente.

Outro tipo de fotografias que nos merecem uma reflexão mais profunda de todo este grupo são as designadas fotografias "artísticas" típicas de Alvão, de que apresentamos aqui uma selecção[36]. São imagens de camponesas e camponeses

[35] *O Moderno Escondido*, Porto: FAUP, 1998.

[36] Esta selecção é composta por um total de 69 fotografias: FA 14 Vxxx2 - Vindimadeira; FA 16 V1002 - Vindimadeira - Quinta do Bom Retiro - Rio Torto - Pinhão; FA 16 V1003 - Vindimadeira - Pinhão; FA 16 V1004 - vindimadeira - Pinhão; FA 16 V1005 - vindima - Pinhão; FA 16 "V1007 - vindima - xxx - Pinhão; FA 16 V1009 - vindimadeiras - Pinhão; FA 16 V1010 - vindimadeira - Pinhão; FA 16 V1012 - atestando os cestos - Pinhão; FA 14 V103 - Vindimas - Quinta do Bom Retiro - Rio Torto - Pinhão; FA 14 V11 - Vindimadores - Quinta do Bom Retiro - Pinhão; FA 16 V1227-Ferrão - Vindimadeira; FA 12 V158 - Amendoeira em flor; FA 11 V182 - quasi todos os trabalhos se fazem a sorrir - poda de ramadas; FA 11 V183 - aspecto do trabalho de poda; FA 11 V189 - poda da vinha alta - ramada; FA 11 V198 - empa da vinha (atar ou amarrar); FA 11 V199 - atando a vinha; FA 11 V223 - cava da vinha; FA 14 V368 - Ferrão - vindimas - Quinta de S. Luis; FA 14 V369 - Chanceleiros - Vindima - Quinta de V. Alegre; FA 14 V371 - Ferrão - Vindima - Quinta de S. Luis; FA 14 V372 - Ervedoza - Vindima - Quinta da Soalheira; FA 15 V374 - Ferrão - Vindima - Quinta de S. Luis; FA 15 V382 - Douro - Vindimadeira; FA 14 V383 - Douro - Vindimadeira em gigos; FA 14 V384 - Douro - Frutos saborosos; FA 15 V388 - Douro - Vindimadeira; FA 14 V392 - Douro - Vindima - uma pausa; FA 14 V393 - Chanceleiros - Vindima - Quinta de Vista Alegre; FA 15 V394 - Douro - Vindima - Uvas e alegria; FA 15 V396 - Chanceleiros - Vindima - Quinta de Vista Alegre; FA 15 V398 - Douro -

sorridentes ou tímidos, com uma certa conjugação da luminosidade, que resulta em jogos de contraste cuidados e ainda reveladoras de uma atenção especial na composição. Este tipo de fotografias repete-se ao longo da encomenda e pontuam este gigantesco núcleo fotográfico, deixando bastante patente a marca do seu principal autor.

De um modo geral, pode-se dizer que estas fotografias, retratos na sua maioria, escapam, a cada passo, à temporalidade e, como diz Gaspar Martins Pereira, «(...) transmitem[-nos], em registo subliminar, a eterna memória de um Douro mítico que se identifica com o imaginário colectivo da região vinhateira, que os próprios clichés de Alvão, que se multiplicaram nos postais ilustrados e em numerosas publicações, ajudaram a perdurar.»[37]

As fotografias em questão, os retratos de vindimeiras bonitas, alegres e sadias da região do Douro, surgem e impõem-se como se fossem um cartaz publicitário daquela região. A saúde, a beleza, a alegria de viver são estados de alma ou atributos extremamente empolados ao longo destas imagens. Para que se compreendam as implicações culturais desta prática, lembremos a este respeito algumas considerações de Pascoais: «(…) O indivíduo belo e saudável transmite beleza, saúde e alegria à Família, Pátria, Humanidade. O indivíduo doente e feio como que anoitece o mundo… Tem o quer que é de criminoso. Antes de tudo, combatei a fealdade pela cultura da saúde. Sede um belo animal, uma bela e boa matéria prima do Espírito. O

Atestando os gigos; FA 12 V407 - Douro - Amendoeiras em Flor; FA 2 V426-Cavadores-Chanceleiros; FA 2 V433-Cavador-Pinhão; FA 2 -V434 - Cavador - Pinhão; FA 12 V588 - Amendoeiras em Flor; FA 18 V653 - Costume regional 1; FA 18 V654 - carregando Vinho do Porto; FA 18 V655 - carregando Vinho do Porto; FA 14 V9 - Vindimadeira - Quinta do Bom Retiro - Pinhão; FA 12 Vxxx - Douro Florido; FA 18 Vxxx - fiandeira; FA 14 Vxxx - vindimadeira; FA 14 V10 - Vindimadeira - Quinta do Bom Retiro - Pinhão; FA 2 V448 - Carregando o Sulfato para a vinha - Pinhão; FA 2 V449 - Com alegria conduzem o sulfato para os pulverizadores - Pinhão; FA 2 V452 - Transportando o sulfato para os sulfatadores - Pinhão; Vinhos Verdes - 1 -nº120 - moça no stand da Comissão Vinhos Verdes na I Feira das Coleitas - 1937; Vinhos Verdes - 1- nº19 - vinha alta de enforcado; Vinhos Verdes - 2 -nº206 - e ele que te disse!; Vinhos Verdes - 2- nº222 - Cavadeira; Vinhos Verdes - 3 -nº80 - distribuição de caldas - Rio Perre - Viana do Castelo; Vinhos Verdes - 5 - nº1 - traje regional - Terras da Maia; Vinhos Verdes - 5 -nº148 - tarde domingueira - Braga; Vinhos Verdes - 5- nº59 - Lavradeira - Barcelos; Vinhos Verdes - 5 -nº60 - costumes regionais - Barcelos; Vinhos Verdes -1 -nº121 - moça no stand da Comissão Vinhos Verdes na I Feira das Coleitas - 1937; Vinhos Verdes -3 -nº81 - tipo original da fixação da ramada - Viana do Castelo; VinhosVerdes - 5 - nº48 - Traje regional (capuchinho) Terras de Basto; VinhosVerdes - 5 -nº61 - Lavradeira - Barcelos; VinhosVerdes - 7 - nº265 - Monção - Trajes regionais; VinhosVerdes - 7 - nº273 - Monção - Trajes regionais; VinhosVerdes - 7 - nº274 - Monção - Trajes regionais; VinhosVerdes - 7 -nº168 - Capela - Quinta Minhota; VinhosVerdes - 7 -nº263 - Monção - Trajes regionais; VinhosVerdes -1 -nº122 - moça com traje regional no stand da Comissão Vinhos Verdes na I Feira das Coleitas - 1937; VinhosVerdes -1 -nº17 - vinha alta de enforcado

[37] Gaspar Martins Pereira, *O Douro de Domingos Alvão*. Coimbra: Encontros de Fotografia, 1995.

sentimento de sacrifício, para ser, exige aquele excesso de vida que nos leva a desprezar a morte e a trabalhar alegremente(…)»[38] E lembra ainda Pascoais «(...) como o culto da saúde termina no culto da saudade, espiritualizando-se a antiga relação filológica entre as duas palavras.»[39].

Coincidindo com o postulado defendido por Pascoais de que «(…) O homem que despreza a saúde não pode ser nem bom pai nem bom patriota. (…) O bom português deve cultivar a sua vida de família. (…)»[40], Alvão constrói um retrato de grande dimensão psicológica em que partindo destes casos individuais, os trabalhadores, alcança o retrato (desejado) da identidade de todo um grupo social no seu próprio contexto. Ultrapassa o carácter individual dos retratados em busca de certas inferências universais representando "imagens-tipo" das paixões e aspirações em geral.

Estas fascinantes fotografias de personagens da cena agrícola do Douro são, portanto, constituídas por valores muito além daqueles puramente formais, deixando espaço para valores psicológicos. A perspicácia do olhar do artista fotógrafo fica bem patente na forma como encara o indivíduo, a vindimeira ou o camponês que tem imediatamente pela frente, não só como objecto, mas, e principalmente, nas suas inferências universais: vê um em muitos e muitos em um.

Se lembrarmos as condições deste trabalho duro, em regiões inóspitas, de sol abrasador e solos empoeirados e ressequidos, a frescura destas moças surge aos nossos olhos com um certo absurdo ou inverosimilhança (note-se: a fotografia não deixa de ser verdadeira, ela representa o que estava diante da objectiva). Alvão não procura com a sua câmara as camisas esfarrapadas dos cavadores que esperam no largo da aldeia a sorte de um dia de trabalho, as mulheres em actos esforçados em que mostrassem, nas suas mais expontâneas expressões, o descontentamento de uma vida de trabalhos violentos que lhes rouba o florido e a vaidade da adolescência. Citando Gaspar Martins Pereira «É que a objectiva nunca se aventurou a penetrar no interior dos povoados, a não ser para captar referências isoladas do património histórico monumental. Visto de longe, o casario oferece aquela visão de presépio que nos

[38] Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993 (2ª edição), p. 34, 35 e 36.
[39] Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993 (2ª edição), p. 34, 35 e 36.
[40] Teixeira de Pascoais, *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993 (2ª edição), p. 34, 35 e 36.

encanta»[41]. Os "nossos" figurantes, no contexto em que se inserem - no meio de poceiros de vime repletos das parras já apanhadas, tudo inscrito num fundo de montanha, saboreando cachos de uvas, fiando o linho ou simplesmente contemplando a paisagem -, enquadram-se num registo etnográfico que não esquece os ornamentos como o lenço da cabeça, o avental ou os completos e muito ricos trajes regionais com ornamentos de ouro. Porém, surgem algo deslocados do que seria de esperar num retrato de trabalhadores desta faina. Lembramos, a propósito, as palavras de Jaime Cortesão em relação aos trajes que «(...) as mulheres (...) envergam, como se fosse de *cotio*, nas horas de trabalho; conta-se por dezenas de obras primas de tafularia requintada; e, como é lógico, usado apenas em dias de festa ou romaria.»[42] O semblante alegre das camponesas, o olhar, ora caído de timidez e recato ora enfrentando a objectiva com toda a consciência da sua beleza, a pose bem construída, com base na teoria do contraponto clássico, e resultando eventualmente em grande sensualidade, contribuem para apelar à ilusão de uma pobreza remendada e feliz.

Em relação às poses algo sensuais e aos olhares destas jovens deleitosas, salientamos a sua inserção no seu meio de trabalho, quase sempre junto das suas alfaias, dos cestos ou simplesmente dos cachos das uvas. Surgem, assim, associadas à sua faina, à cultura da vinha, à produção do vinho do Porto, ao Vinho, em suma. É neste contexto que ousamos chamar aqui alguns dos simbólicos cartazes publicitários de caves vinícolas, nomeadamente, os nove que seleccionámos das Caves Adriano Ramos Pinto[43] e que se reproduzem no final do capítulo. Nestes desenhos publicitários, assim como em rótulos de garrafas ou em nomes de vinhos (por exemplo «Tentação») está patente uma alusão aos mitos clássicos de Baco, das Bacantes e das orgias. Julgamos que esses desenhos são pensados com base numa lógica que permite a inferência de temáticas consideradas tabus num produto de grande difusão comercial. O vinho do Porto é servido em grande parte das casas portuguesas, assim como no Brasil ou na Inglaterra, e com ele é aceite esta publicidade. A temática do sexo, da sensualidade e dos prazeres do corpo a que se

[41] Gaspar Martins Pereira, *O Douro de Domingos Alvão*. Coimbra: Encontros de Fotografia, 1995, página 17 e 18.
[42] Jaime Cortesão, *Portugal: a Terra e o Homem*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 35.
[43] As imagens publicitárias da firma Adriano Ramos Pinto devem-se ao seu proprietário Adriano Ramos Pinto, autêntico agente publicitário e de marketing da firma que funda em 1880. Além dos cartazes promovia uma intensa actividade de ofertas de brindes. Dedicava-se a estes aspectos desde 1895, altura em que dá metade da firma ao irmão. A actividade de "marketing" que a Adriano Ramos Pinto desenvolvia acaba por terminar com a sua morte.

alude nestas campanhas são aceites de uma forma muito especial. O vinho do Porto não é só um produto nacional de grande qualidade e apreciado além fronteiras. É vinho, primeiro que tudo! Um vinho licoroso, delicado, doce. E a campanha de "marketing" de que falamos faz uso da história, da mitologia da civilização clássica. E é através desta intelectualização do produto «vinho», da sua espiritualização que se tornam possíveis as alusões a estes temas, que na publicidade não são representados em moldes contemporâneos, mas rebuscando num imaginário intemporal.

A história do vinho ou a crónica do vinho do Porto é assumida como um ciclo. Começa com a terra inculta, desbravada por homens fortes e persistentes, a vinha é tratada com devoção, a ela se dedicam vidas, orações, esforços múltiplos, pelo seu fruto se navega rio acima e rio abaixo, erguem-se capelas em promontórios longínquos e, finalmente, o néctar é embalado como uma criança e dele se fazem oferendas aos deuses e, em especial, a Baco, o seu Deus.

É certo que os camponeses e trabalhadores não têm estas referências. Os retratos das vindimeiras não têm essa intenção ilustrativa, mas de um modo subliminar a imagem dos seus rostos e dos seus corpos transmitem prazer, beleza, saúde, alegria de trabalhar na vinha.

O que encontramos aqui é uma situação de pleno "delírio" que, curiosamente, se distingue daquele outro que se desenvolveu nos espíritos oitocentistas. Para a construção do nacionalismo do século XIX, durante o Romantismo vimos os seus principais responsáveis buscarem nos exemplos gloriosos do passado os marcos da nossa história que nos fazem honrar sermos portugueses, de modo a que o indivíduo de oitocentos soubesse aquilo que era e o que valia. A imagem do passado é feita presente. Os tempos dos descobrimentos, juntamente com os mitos e as lendas, "iluminam", trezentos anos depois, um presente que vive de indefinições, lutas políticas e vontade de afirmação. Volvido o século e com o advento do Estado Novo, tentou-se construir uma nova imagem da nação portuguesa que fosse útil ao regime. Era este que, acima de tudo, se queria impor e para isso teve de procurar representar todo um povo e assumir a sua identidade. Contudo, o *modus vivendi* da nação era marcado pela indigência, pela pobreza e graves dificuldades e rapidamente se compreendeu a necessidade de criar uma imagem nova, revigorada do homem português. Sebastianismos e saudosismos em geral deixados para trás, Portugal devia encontrar a sua imagem no presente e para isso transforma a realidade de forma a

torná-la simpática e aprazível. Pode-se dizer que o nacionalismo português do século XX é construído a partir de uma imagem do presente optimizado. («Enquanto as fotografias antigas completam a nossa imagem mental do passado, as fotografias de agora transformam o presente numa imagem mental, semelhante ao passado.» - Sontag[44]) A fotografia, como já se disse, serviu este objectivo e foi co-responsável pela afirmação de uma imagética extremamente poderosa, ainda que, eventualmente, de um modo não consciente.

As fotografias de Alvão são uma «imagem de marca» que se prolonga no tempo até aos nossos dias. O Douro que hoje conhecemos é o Douro de Alvão, limpo de qualquer carga ideológica e política. O rio Douro português, o vinho do Porto, as vinhas do Douro, continuam a ser aqueles que Alvão fez a luz desenhar nas suas chapas sensíveis.

A permanência destas imagens numa memória colectiva é justificada, finalmente, pela sua reutilização intensa até à actualidade. Referimos alguns casos inicialmente a propósito das questões dos direitos sobre as chapas, mas muitas outras completam uma longa lista de títulos, seja de publicações periódicas, catálogos e volumes vários, seja de edições da responsabilidade do próprio Instituto do Vinho do Porto que, no total, reproduzem mais de 500 provas[45]. Lembremos o caso dos *Anais do IVP*[46] ou da *Revista Internacional* que em apenas 7 números publica 175 fotografias de Alvão provenientes, na sua maioria, dos arquivos do Instituto do Vinho do Porto. Ou também a *Revista Turismo* que conta com muitas fotografias do IVP entre as mais de três centenas de imagens de Alvão que faz publicar ou a revista *Stella* ou mesmo a *Renasceça*. Ou muitos outros jornais e revistas que pontualmente utilizam fotografias deste imenso arquivo como a *Indústria Nacional*, *Correio de Portugal* ou o *Mundo Gráfico*, entre outros. Em alguns casos as imagens repetem-se mesmo na própria revista ou entre publicações diferentes como sucede nas capas da *Stella*, nº 264 – 265 de Agosto - Setembro de 1959 e do *Mundo Gráfico*, nº 49, de 1942, atestando o favoritismo que se sentia em relação a determinadas imagens.

---

[44] Susan Sontag, *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote, 1986, página 147.

[45] Por exemplo: IVP, *O Vinho do Porto*. Porto: IVP, 1937; AAVV, *Congrés (V) International de la Vigne et du Vin*. Lisboa: 1938; Marques da Costa, *Portugal in New York World's Fair 1939*. Lisboa / Porto: 1939; IVP, *A Comemoração do X Aniversário do IVP*. Porto: IVP, 1943; José Joaquim da Costa Lima, *O Vinho do Porto – região do Douro*. Lisboa, Exposição Portuguesa de Sevilha, 1929; Valente Perfeito, *Let's talk about Oporto*. IVP, 1948; João Vasconcelos, *Breve Reconhecimento da flora Duriense*. Porto: Separata dos Anais do IVP, 194...;

[46] Com mais de 100 fotografias extratexto nos volumes dos anos de 1940, 1942, 1949, 1950 e 1951.

Uma outra utilização das fotografias do arquivo do IVP, sintomática do seu valor enquanto imagens definidoras e simultaneamente caracterizantes de toda a região, teve lugar na execução dos painéis de azulejos da Estação de Caminhos de Ferro do Pinhão, em 1937. Ao longo dos anos 30, torna-se habitual a decoração das estações férreas com azulejos provenientes de vários ateliers. Jorge Colaço[47] e Battistini[48], a Fábrica Battistini-Maria de Portugal[49], a Fábrica Sacavém[50], a Fábrica Viúva Lamego[51], a Fábrica Sant'Ana[52], ou a Fábrica Aleluia[53], de Aveiro, foram os responsáveis pelas principais intervenções decorativas em azulejo nas estações de caminho de ferro ao longo dos anos 30.

Na sua maioria o desenho afasta-se dos temas históricos, do género dos painéis de Colaço da Estação de S. Bento, no Porto (1915), e opta por temas regionalistas, de vistas, folclore, actividades típicas, amiúde com base em fotografias ou postais. Dentro do mesmo espírito, em 1937, a junta de Freguesia do Pinhão sugere ao IVP, depois de proposta negada dirigida à C.P., a revalorização da estação de Caminho de Ferro do Pinhão através de painéis de azulejos que reproduzissem as fotografias de Alvão[54]. O IVP, aceitando a proposta de subsidiar aquela obra, encomenda o trabalho à fábrica «Aleluia», de Aveiro, para onde envia 24 fotografias de Alvão, dos seus arquivos, para realizar o desenho dos painéis para o mesmo número de nembos a decorar.

Os painéis, realizados por Lourenço Limas e João Oliveira, adornam toda a parede exterior da estação: 10 no alçado que dá para o largo, 10 voltados para a linha de combóio e dois em cada uma das paredes laterais[55]. Todos os painéis, envoltos numa gorda moldura ao gosto barroco, repetem, então, algumas das imagens mais simbólicas do acervo do IVP: panoramas do Douro, vistas das encostas marcadas pelos costumeiros socalcos, cenas de vindima, quintas, vinhas, barcos rabelos

[47] Estação de Vale do Peso, Castelo de Vide, Marvão, Lousã, Évora, Beja e Vila Franca, realizados na maioria na Fábrica Lusitânea.
[48] Estação de Elvas e Fronteira, produzidos na Fábrica Constância.
[49] Estação de Pinhal Novo, em 1938.
[50] Estação de Mafra, em 1934, e Azambuja, em 1935.
[51] Estação de Vilar Formoso e Estremoz, em 1940.
[52] Estação de Vila Viçosa, Santiago do Cacém, em 1931, Sines, em 1934, Sendim, Duas Igrejas e Caminha.
[53] Estação de Santarém, 1927, Aguda, 1940, Pinhão, 1937.
[54] Ver a este propósito o estudo de Sofia Lage *O Douro de Alvão nos Azulejos do Pinhão*, apresentado no âmbito do Seminário final da Licenciatura em História de Arte (orientado pela Professora Doutora Regina Anacleto) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1999.

descendo o rio ou mesmo a figura típica da vindimeira sorridente ou dos chanceleiros com as suas croças de colmo.

A recorrência a estas imagens, aqui por iniciativa da já referida Junta de Freguesia, revela bem a importância do trabalho desenvolvido por Alvão, cuja forma de "olhar" ganhou então maior visibilidade, contribuindo para a divulgação das suas imagens.

O Douro, autor de uma mágica que fascina todos os que o visitam, ali vivem ou ali nasceram, foi também alvo da pena de escritores, como demos conta, alvo da objectiva de realizadores dos inícios do cinema até hoje, mas são as imagens de Alvão, os seus enquadramentos, as suas personagens que marcam ainda a ideia de rio Douro e das actividades vinícolas da região.

A dimensão destes trabalhos e a sua valência sempre atestada ao longo dos anos justificam a demora nesta análise. Outras encomendas de grande importância foram entregues à Fotografia Alvão que sempre as realizou com a máxima qualidade como poderemos ver ainda de seguida.

[55] Ver desenho com a localização dos referido painéis e a sua correspondência com as fotografias de Alvão no II Volume.



IVP – FA5 – V150 - Foz do Rio Sabôr (panorama)



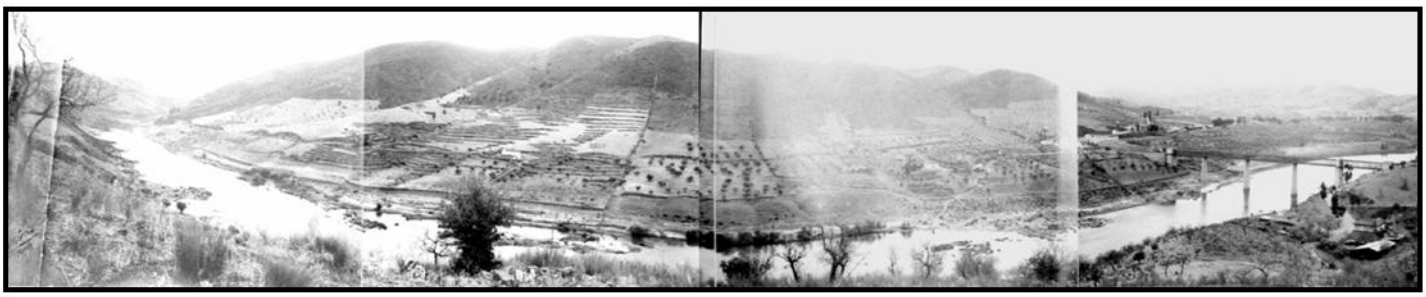
IVP – FA5 – V47 - Panorama de Quinta do Crasto - Ferrão



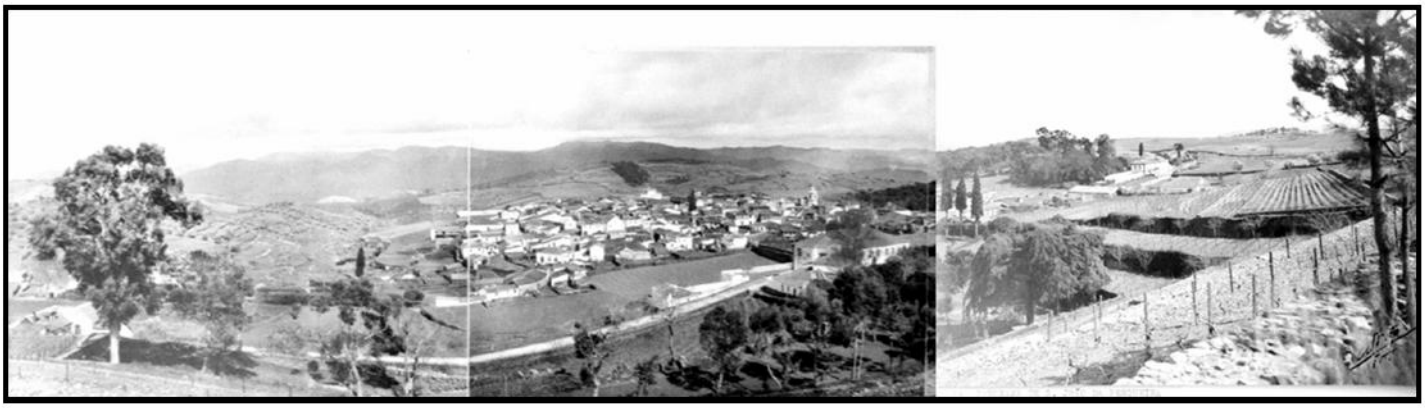
IVP – FA7 – V146 - Cachão da Valeira



IVP – FA10 – V51 - Panorama de Pinhão - visto de casal de Goivos - Douro



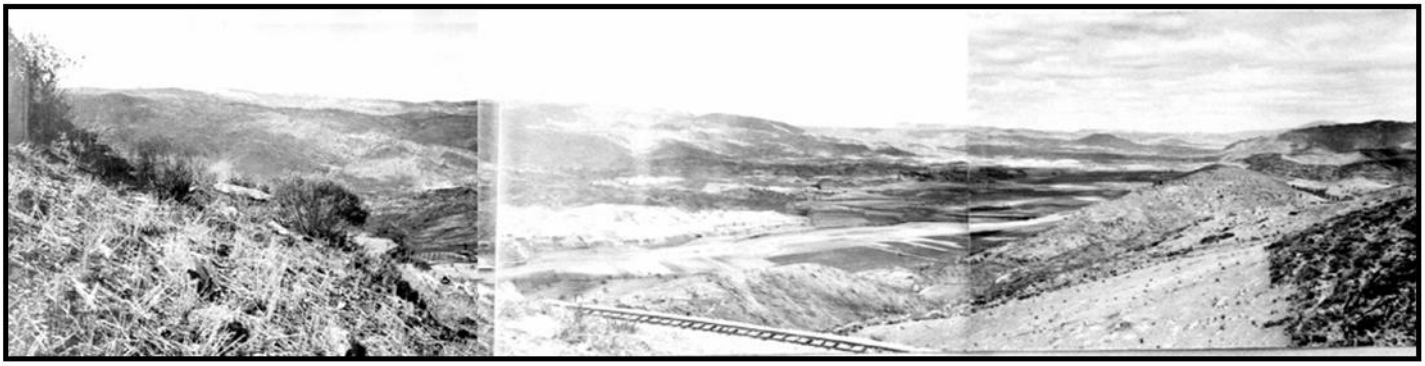
IVP – FA10 – V67 - panorama Douro



IVP - FA10 – V84 - Panorama de S. João da Pesqueira



IVP – FA10 – V86 - panorama - Vale do Sabor - Douro



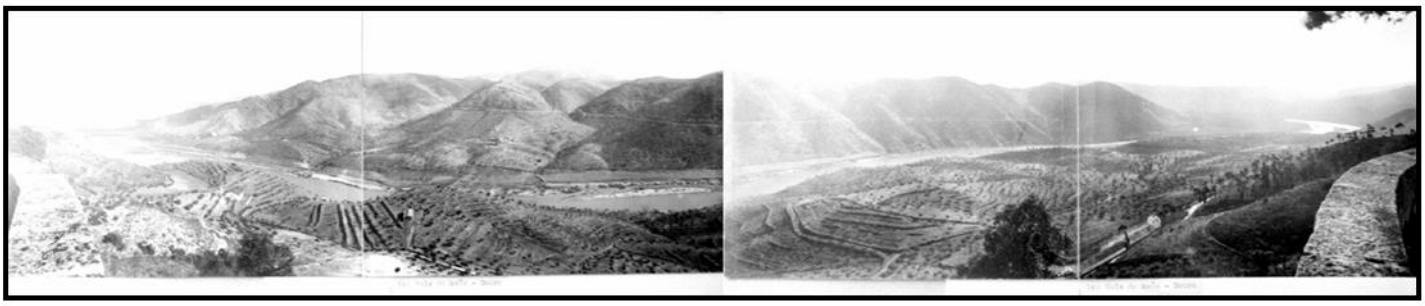
IVP – FA10 – V87 - Vale da Vilariça



IVP – FA10 – Vxxx - panorama Douro 3



IVP – FA10 – Vxxx - panorama 2



IVP – FA11 – V149 - Vale do Meão - Douro - panorama



IVP – FA11 – V185 - Panorama de Vila Real



IVP – FA11 – V257 – Panorama



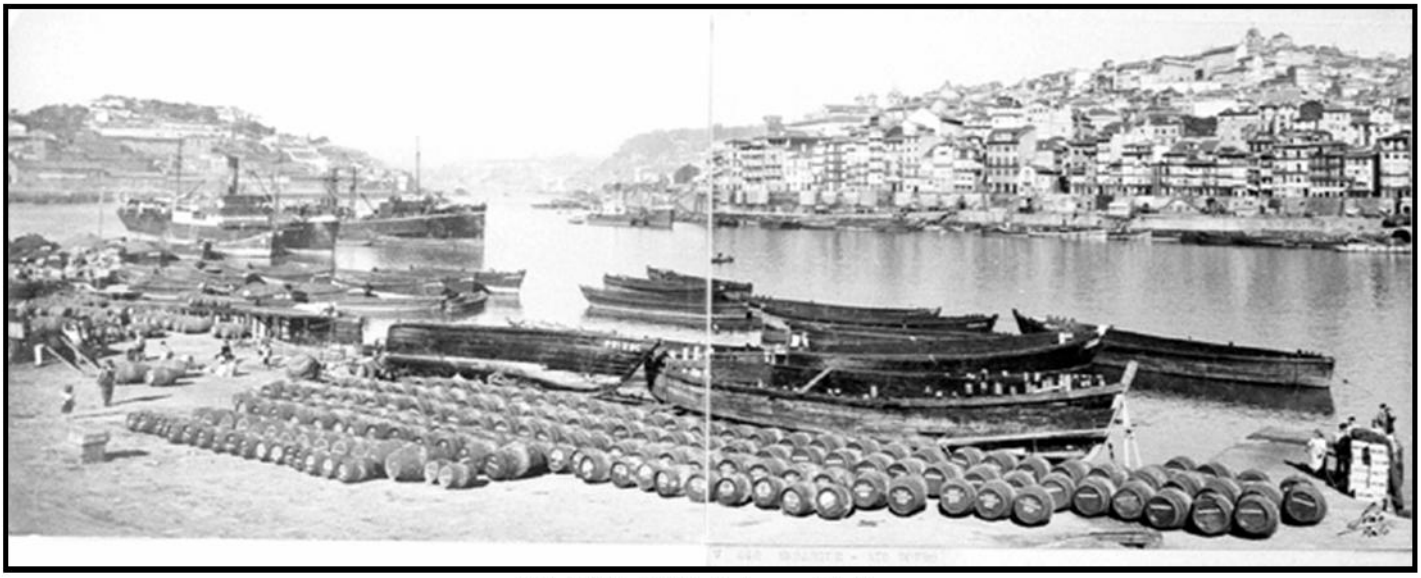
V537 - Baixo Corgo



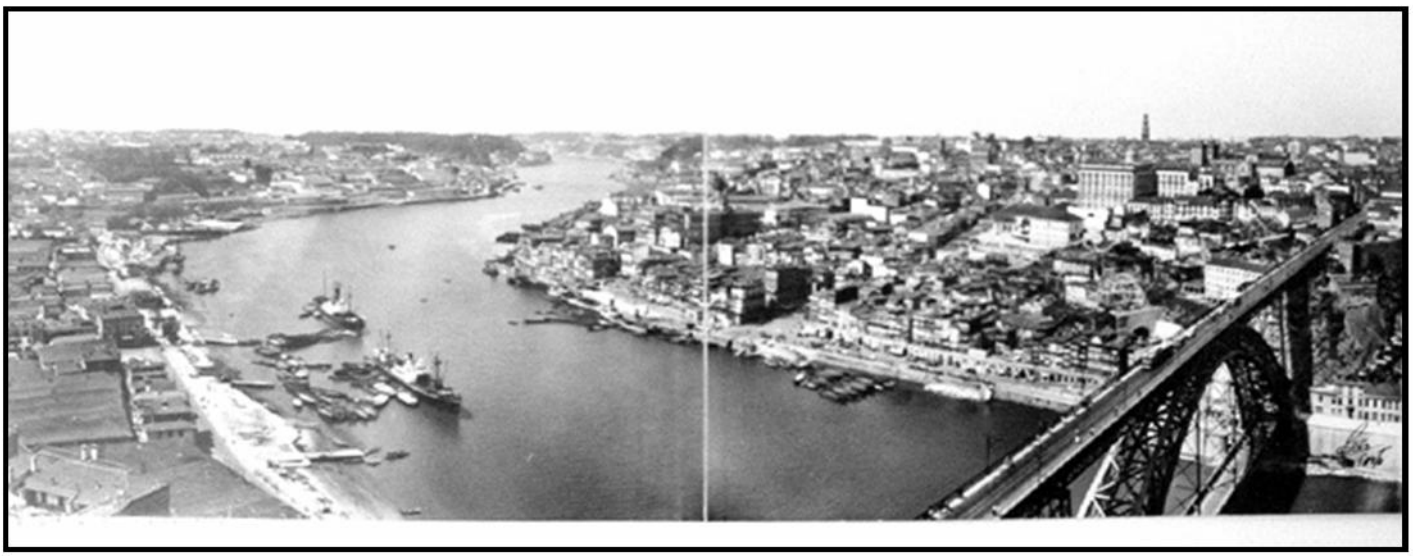
IVP – FA11 – V91 - vinhedos do vale do Lima



IVP – FA17 – V247 - Embarque - Rio Douro



IVP – FA17 – V248 - Embarque - Rio Douro



IVP – FA26 – Vxxx - Porto - panorama



V10 - Vindimadeira - Quinta do Bom Retiro - Pinhão



V1002 - Vindimadeira - Quinta do Bom Retiro - Rio Torto - Pinhão



V1003 - Vindimadeira - Pinhão



V1004 - vindimadeira - Pinhão



V1005 - vindima - Pinhão



V1007 - vindima - xxx - Pinhão



V1009 - vindimadeiras - Pinhão



V1010 - vindimadeira - Pinhão



V1012 - atestando os cestos - Pinhão



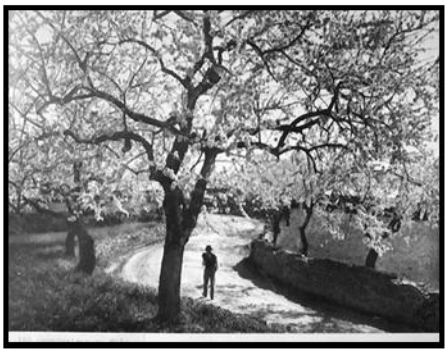
V103 - Vindimas - Quinta do Bom Retiro - Rio Torto - Pinhão



V11 - Vindimadores - Quinta do Bom Retiro - Pinhão



V1227-Ferrão - Vindimadeira



V158 - Amendoeira em flor



V182 - quasi todos os trabalhos se fazem a sorrir - poda de ramadas



V183 - aspecto do trabalho de poda



V189 - poda da vinha alta - ramada



V198 - empa da vinha (atar ou amarrar)



V199 - atando a vinha



V223 - cava da vinha



V368 - Ferrão - vindimas - Quinta de S. Luis



V369 - Chanceleiros - Vindima - Quinta de V. Alegre



V371 - Ferrão - Vindima - Quinta de S. Luis



V372 - Ervedoza - Vindima - Quinta da Soalheira



V374 - Ferrão - Vindima - Quinta de S. Luis



V382 - Douro - Vindimadeira



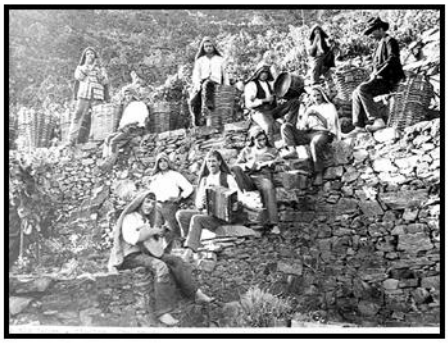
V383 - Douro - Vindimadeira em gigos



V384 - Douro - Frutos saborosos



V388 - Douro - Vindimadeira



V392 - Douro - Vindima - uma pausa



V393 - Chanceleiros - Vindima - Quinta de Vista Alegre



V394 - Douro - Vindima - Uvas e alegria



V396 - Chanceleiros - Vindima - Quinta de Vista Alegre



V398 - Douro - Atestando os gigos



V407 - Douro - Amendoeiras em Flor



V426-Cavadores-Chanceleiros



V433-Cavador-Pinhão



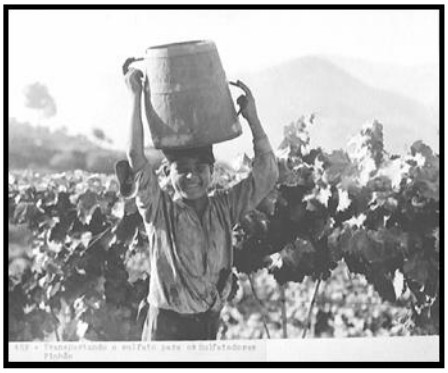
V434-Cavador-Pinhão



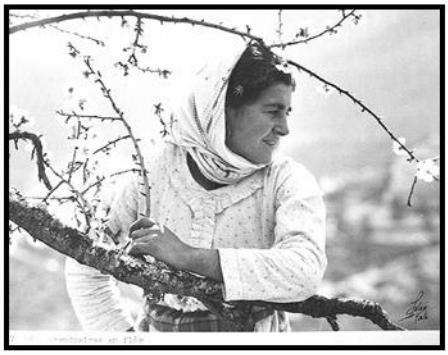
V448 - Carregando o Sulfato para a vinha – Pinhão



V449 - Com alegria conduzem o sulfato para os pulverizadores - Pinhão



V452 - Transportando o sulfato para os sulfatadores - Pinhão



V588 - Amendoeiras em Flor



V653 - Costume regional 1



V654 - carregando Vinho do Porto



V655 - carregando Vinho do Porto



V9 - Vindimadeira - Quinta do Bom Retiro - Pinhão



Vxxx - fiandeira



Vxxx - vindimadeira



Vxxx2 - Vindimadeira



Vxxx - Douro Florido



Vinhos Verdes - álbum 1 -nº120 - moça no stand da Comissão Vinhos Verdes na I Feira das Colheitas - 1937



Vinhos Verdes – álbum 1 -nº121 - moça no stand da Comissão Vinhos Verdes na I Feira das Colheitas - 1937



Vinhos Verdes – álbum 1 -nº122 - moça com traje regional no stand da Comissão Vinhos Verdes na I Feira das Colheitas - 1937



Vinhos Verdes – álbum 1 -nº17 - vinha alta de enforcado



Vinhos Verdes - álbum 1 - nº19 - vinha alta de enforcado



Vinhos Verdes - álbum 2 - nº222 - Cavadeira



Vinhos Verdes – álbum 2 -nº206 - E ele que te disse!



Vinhos Verdes – álbum 3 -nº 80 - distribuição de caldas - Rio Perre - Viana do Castelo



Vinhos Verdes – álbum 3 -nº81 - tipo original da fixação da ramada - Viana do Castelo



Vinhos Verdes - álbum 5 - nº1 - traje regional - Terras da Maia



Vinhos Verdes – álbum 5 -nº148 - tarde



Vinhos Verdes – álbum 5 - nº48 - Traje regional (capuchinho) Terras de Basto



Vinhos Verdes - álbum 5- nº59 - Lavradeira - Barcelos



VinhosVerdes - álbum 5 -nº60 - costumes regionais - Barcelos



Vinhos Verdes - álbum 5 -nº61 - Lavradeira - Barcelos



Vinhos Verdes - Álbum 7 -nº168 - Capela - Quinta Minhota



Vinhos Verdes – álbum 7 -nº263 - Monção - Trajes regionais



Vinhos Verdes - álbum 7 - nº265 - Monção - Trajes regionais



Vinhos Verdes – álbum 7 - nº273 - Monção - Trajes regionais



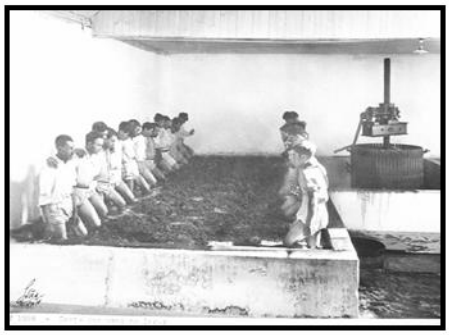
Vinhos Verdes - álbum 7 - nº274 - Monção - Trajes regionais



V1016 - conduzindo as uvas para o lagar - Rio Torto - Pinhão



V1018 - conduzindo as uvas para o lagar - Rio Torto - Pinhão



V1224 - corte das uvas no lagar



V1226 - Pisa no Lagar



V14 - Cestos cheios - Quinta do Crasto - Ferrão



V15 - condução de uvas para o lagar - Quinta do Castro - Ferrão



V16 - condução de uvas para o lagar - Quinta do Bom Retiro - Pinhão



V250 - Cevadelhe - Foz Côa



V366 - Ervedoza - Vindimas - Quinta da Soalheira



V375 - Ferrão - Vindima - Quinta de S. Luis



V377 - Pinhão - Transportando as uvas para o lagar - Quinta do Junco



V380 - Douro - transportando uvas para o lagar



V425 - Amarração da Vinha - Chanceleiros



V427 – Enxofrando - Pinhão



V721 - Britagem do Xisto - Douro



V741 - Escava da Vinha - Douro



V752 - adubação - cubertura do tremoço - Douro



V758 - amarração dos pâmpanos - Douro



Vxxx - rancho folclórico



Vxxx - rancho folclórico 2



Vxxx - Cevadelhe -Foz Côa



IVP – FA26 – V1107 - Terreiro de D. Afonso Henriques - pelourinho (pormenor)



IVP – FA26 – V1108 - Terreiro de D. Afonso Henriques - pelourinho (pormenor)



IVP – FA26 – V1109 - Terreiro de D. Afonso Henriques - pelourinho (pormenor)



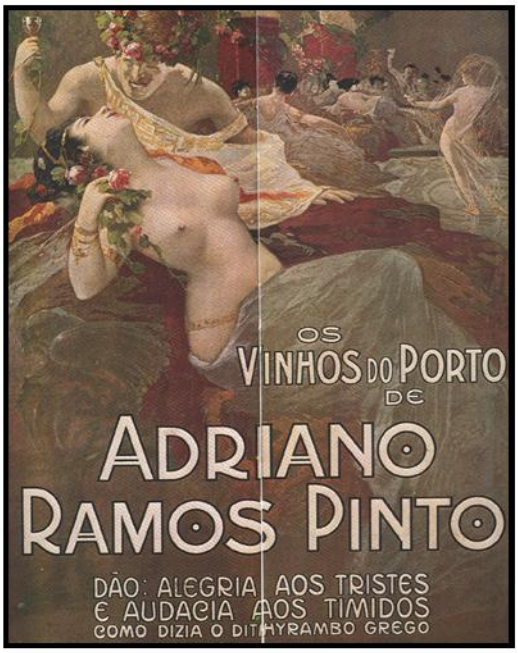
IVP – FA30 – V1123 - corredor de entrada e escada de serviço



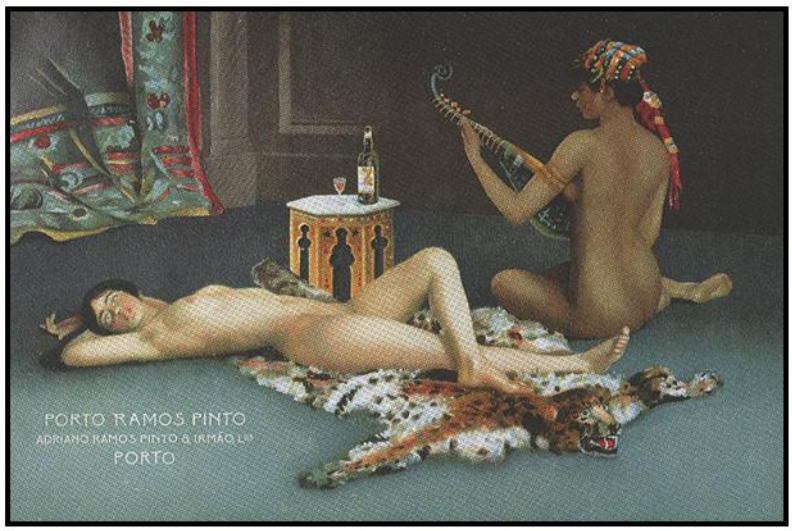
IVP – FA26 – V1110 – Torre dos Clérigos



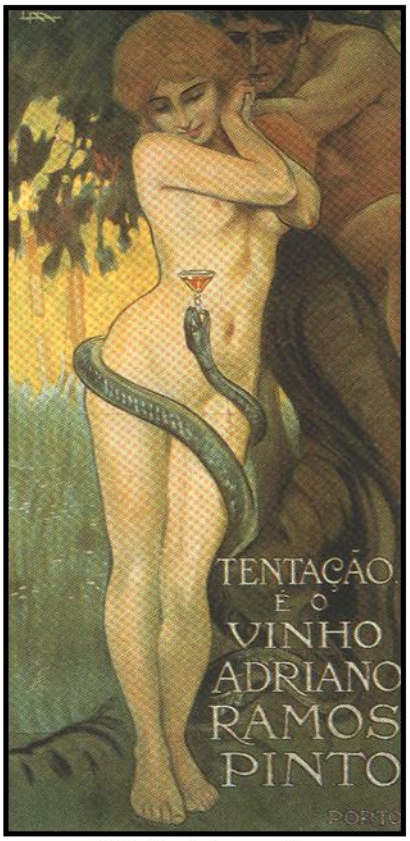
IVP – FA26 – V1112 - Torre dos Clérigos (pormenor)



Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto



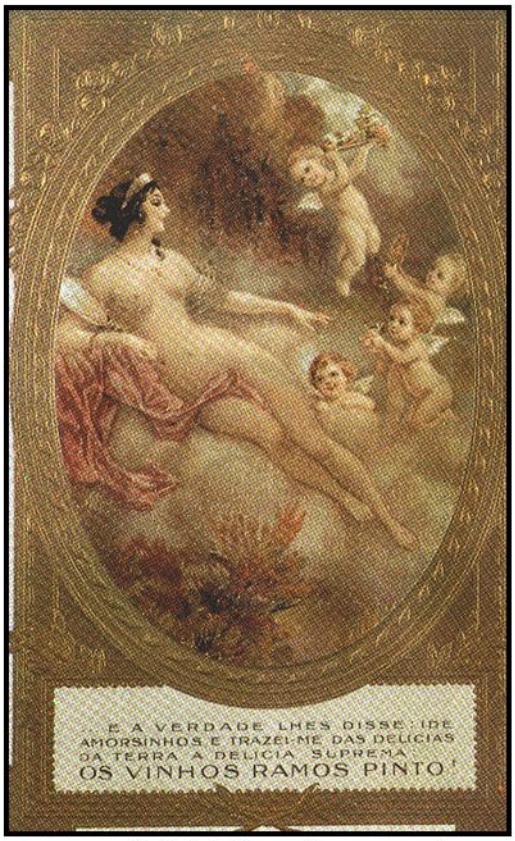
Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto



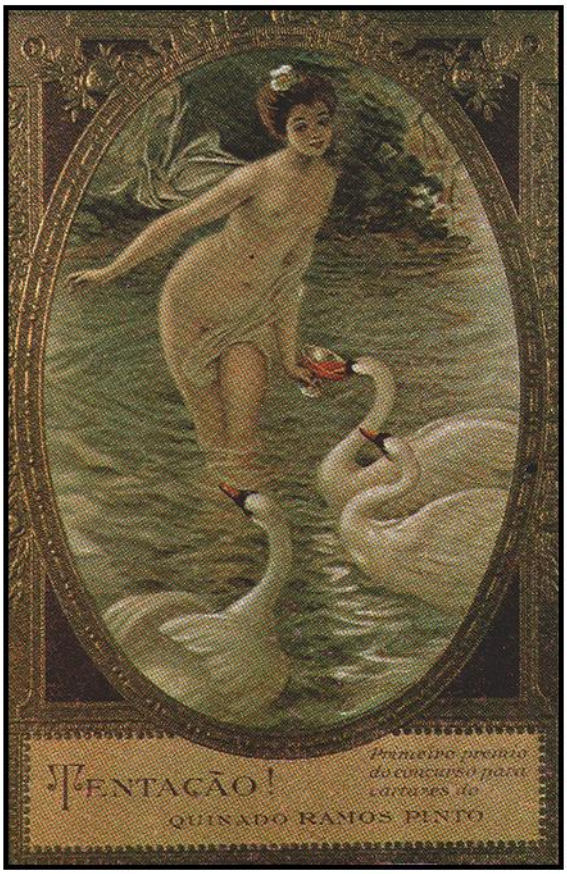
Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto



Painel de Azulejos da firma Adriano Ramos Pinto



Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto



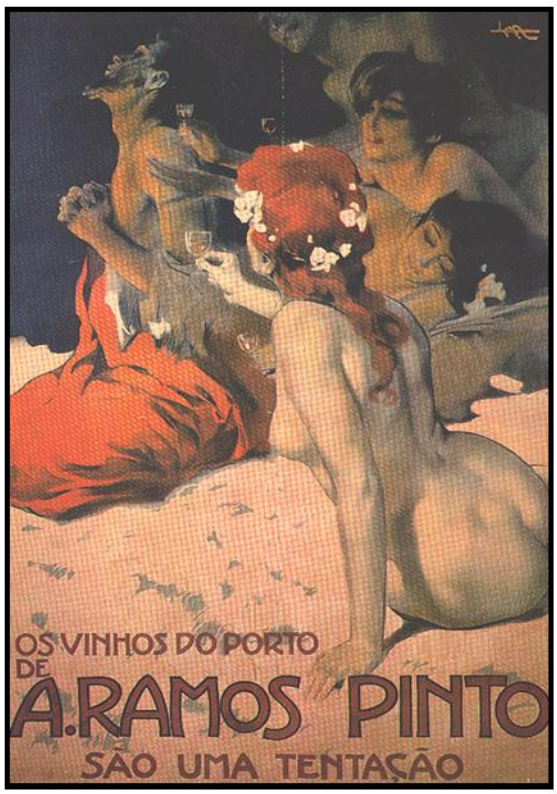
Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto



Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto



Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto



Cartaz publicitário da firma Adriano Ramos Pinto

CAPITULO II - Outras encomendas

Vejamos, ainda, alguns trabalhos fotográficos levados a cabo por Alvão (ou Fotografia Alvão) que, pelas suas implicações, atestam bem a importância deste fotógrafo e do seu trabalho na cultura nacional.

Em 1934, ao fazer o completo levantamento fotográfico da Exposição Colonial do Porto que teve lugar no Palácio de Cristal, Alvão realizou uma das encomendas que maior reputação lhe trouxeram.

Disputadas por países vários, as colónias portuguesas foram desde o século passado motivo de discórdia entre os vários sectores da política e da sociedade portuguesa. A publicação do Acto Colonial, por decreto nº 18570 de 8 de Julho de 1930, pela mão de Salazar, vem definir um posicionamento decisivo no que respeita às possessões ultramarinas. A sua inclusão no texto da Constituição de 1933, vem ainda mais acentuar a «missão histórica [de Portugal] de colonizar e civilizar» que legitima o direito da ocupação de domínios ultramarinos. O regime que se propunha restituir a Portugal a grandeza e o poder de tempos passados substitui a designação de «domínios de Portugal» por «Império Colonial», denunciando uma firme vontade de recuperar a «mística imperial» enquanto componente de um discurso nacionalista. Ao longo dos anos 30, em especial, sucedem-se as iniciativas que abordam directamente a questão das colónias portuguesas e da sua relação com a metrópole: em 1933 tem lugar a Conferência Imperial Colonial; em 1934 realiza-se a I Exposição Colonial Portuguesa paralelamente ao I Congresso de Intercâmbio Comercial com as Colónias, ao I Congresso Militar Colonial, ao Congresso de Agricultura Colonial e ao I Congresso de Antropologia Colonial; em 1936 reúne-se a I Conferência Económica do Império Colonial e em 1937 realiza-se a Exposição Histórica da Ocupação. Outras iniciativas são ainda levadas a cabo pela mão de instituições privadas e, de um modo geral, pode-se dizer que a questão colonial ocupa grande parte das atenções dos eventos nacionais, como o I Congresso da Indústria Portuguesa, de 1933, ou o I Congresso da União Nacional, em 1934. Mais uma vez, na grande Exposição do Mundo Português, de 1940, as colónias são representadas edificando-se para o efeito um “jardim colonial”.

Mas entre todas as realizações, a I Exposição Colonial Portuguesa, de 1934, foi aquela que definiu de forma mais eloquente o entendimento que o novo regime -

Estado Novo - tinha acerca desta questão. Inaugurada com sessão solene no Palácio da Bolsa, a exposição abriu as portas em 16 de Julho de 1934 e, ao longo de 2 meses e meio, até 30 de Setembro, ofereceu aos 1.200.000 portugueses que a visitaram, nas palavras do seu director técnico, o capitão Henrique Galvão, a «(...) primeira lição de colonialismo dada ao povo português, com bastante poder de expansão para alcançar todas as almas e todas as razões, com bastante some de elementos para convencer os mais renitentes, com bastante originalidade de processos para ensinar os menos letrados e os próprios analfabetos»[1].

Nos jardins do Palácio de Cristal, centenas de indígenas oriundos das várias colónias portuguesas foram então "expostos" em simulacros das suas aldeias natais: 63 indígenas da Guiné; 9 de Timor que levaram 45 dias de penosa viagem; 104 soldados landins da 5ª Companhia indígena de Moçambique; Bailadeiras e encantadores de serpentes da India e outros representantes de Angola, Cabo Verde, Guiné, Timor e Macau. Para Armindo Monteiro, ministro das colónias, «à sombra da nossa bandeira, no nobre solar europeu da nação, vindos de todas as Colónias, confraternizam hoje portugueses de todas as raças, na representação simbólica do que somos»[2].

Ainda nos jardins, stands comerciais, restaurantes, reproduções de monumentos célebres (o arco dos Vice-Reis ou o farol da Guia de Macau), um parque zoológico com feras vivas e outras empalhadas, o «Luna-Park» com variadas atracções animavam todo o recinto que podia ser visitado através de uma viagem no «Combóio Colonial» ou no teleférico que granjeou enorme sucesso.

No Palácio de Cristal, propriamente dito, decorado para o efeito[3], estava a representação dos organismos oficiais, na nave central, e a representação de empresas e actividades coloniais e metropolitanas, nas laterais.

---

[1] Henrique Galvão, *Primeira Exposição Colonial Portuguesa - Relatório*. (Nº 29 da Colecção de Relatórios, Estudos e Documentos Coloniais, do Ministério das Colónias). Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935.

[2] Francisco Teixeira da Mota, «Expo 34 - Uma Lição de Colonialismo», in *Pública*, de 27 de Setembro de 1998.

[3] A decoração foi da responsabilidade de Mouton Osório (desportista e decorador, promovido a director artístico do certame), que coadjuvado pelos decoradores e cenógrafos Octávio Sérgio, José Luís Brandão e Ventura Júnior, sobrepôs à frontaria uma longa fachada modernizante em estafe, longitudinal e de frontão escalonado, bem como mascarou a estrutura da nave central com colunas lisas, capitéis cúbicos e lintéis rectos.

Teve ainda lugar durante o certame uma vasta animação cultural: realizaram-se espectáculos de teatro, récitas de gala, exibições dos «batuques» indígenas, exposições artísticas, exibição de filmes, etc.

De todo o país acorreram visitantes organizados em excursões (grupos de escolas, infantários, orfanatos, institutos, quartéis, sindicatos corporativos, etc.)[4] para ver o que Armindo Monteiro, Ministro das Colónias, dizia ser «a prova material da extensão, do poder criador, da virilidade das províncias ultramarinas de Portugal».

Por fim, a organização do certame, da responsabilidade da Agência Geral das Colónias, com o intuito de divulgar e promover a exposição, fez editar vários guias[5], panfletos, brochuras, devidamente ilustrados, a par de estudos de carácter científico que resultavam das muitas conferências apresentadas nos congressos que atrás referimos. Entre estas edições destaca-se o *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*[6], com 101 reproduções de fotografias de Alvão.

Em 9 de Novembro de 1933, a Fotografia Alvão solicitava à organização da I Exposição Colonial Portuguesa «(...) o excluzivo de todos os trabalhos fotográficos sem excepção (e da sua venda) de todos os recantos da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, desde o seu início ao seu encerramento, com o encargo de entregar graciosamente uma colecção de todas as fotografias executadas durante o referido certamen.»[7] A resposta segue em despacho de 9 de Janeiro de 1934 (ofício nº 360) da Agência Geral das Colónias, deferindo o pedido de Alvão de que apenas excluía a «instalação das Fotografias para Retratos nos recintos da Exposição»[8]. Alvão tornava-se, assim, o fotógrafo oficial e exclusivo de toda a exposição, estatuto que defendeu "com garras e dentes". Dirige, desde logo, um ofício aos responsáveis por todos os Stands com assento na exposição, informando do exclusivo que lhe foi concedido e a solicitar que lhe enviem as suas ordens para que se proceda ao levantamento fotográfico dos mesmos «pois que oficialmente as fotografias de todos os stands vão

[4] A CP organiza uma excursão nacional onde mobiliza em 21 comboios c. de 5000 pessoas.
[5] *Exposição Colonial Portuguesa - Guia Oficial do Visitante* ou *O Império Português na I Exposição Colonial Portuguesa - Álbum - Catálogo*
[6] Publicação que custou 30.000$00 conforme se lê no relatório de contas publicado em Henrique Galvão, *Primeira Exposição Colonial Portuguesa - Relatório*. (Nº 29 da Colecção de Relatórios, Estudos e Documentos Coloniais, do Ministério das Colónias). Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935.
[7] Arquivo Histórico Ultramarino: Exposição Colonial Portuguesa - Fotografia Alvão - Sala Casa Forte /Est. 5 / Prat. 9 / 950.
[8] Arquivo Histórico Ultramarino: Exposição Colonial Portuguesa - Fotografia Alvão - Sala Casa Forte /Est. 5 / Prat. 9 / 950.

fazer parte do Álbum geral da referida Exposição, mostrando documentalmente o esforço e carinho que o Comércio e Indústria do Porto votaram a tão grande empreendimento (...)». Vigilante em relação a situações que colidam com os seus direitos de exclusivo, a Fotografia Alvão, em 27 de Janeiro de 1934, envia uma queixa ao chefe da exploração na I Exposição Colonial acusando um Pavilhão Stand na Av. da India de ter à venda bilhetes postais da cidade do Porto «que não são d'esta Casa - Alvão & Cª - únicos concessionários dos serviços de fotografia e da venda de bilhetes postais e fotografias dentro do recinto da exposição.»[9]

No stand em que se achava representada na Exposição, na Avenida da India, a Fotografia Alvão tinha à venda uma série de postais ilustrados da cidade do Porto à disposição de todos os visitantes, assim como vários exemplares dos trabalhos que ia realizando do próprio certame. Embora sejam só conhecidas praticamente as imagens (101) que foram usadas no Álbum Fotográfico da Exposição, Alvão realizou largas centenas de fotografias que podemos analisar, hoje, no Centro Português de Fotografia. Até ao momento foram identificadas, e digitalizadas para consulta, perto de 450[10] imagens relativas à exposição colonial, mas esse número poderá certamente evoluir com a continuação desse levantamento.[11] Tendo sido Alvão o único fotógrafo da exposição, algumas dessas fotografias podem ser vistas em várias publicações.

De um modo geral, pode-se dizer que as fotografias do Álbum encerram os temas tratados na maior parte das fotografias, constituindo, assim, um resumo significativo do trabalho desenvolvido para a Exposição.

O Álbum abre com duas imagens da inauguração da exposição com a presença do Presidente da República. Seguem-se, de seguida, fotografias dos exteriores do «Palácio das Colónias», como se lê na fachada renovada de Mouton Osório, tendo quase sempre em primeiro plano o monumento ao esforço colonizador português ou o monumento aos mortos da colonização (ambos os projectos de Ponce de Castro). Destaque-se, entre estes primeiros aspectos do exterior, as imagens realizadas à noite

[9] Arquivo Histórico Ultramarino: Exposição Colonial Portuguesa - Fotografia Alvão - Sala Casa Forte /Est. 5 / Prat. 9 / 950.

[10] Cerca de 100 destas fotografias são reproduções de outras fotografias relativas a África. São imagens de caçadores junto dos seus trofeus, animais selvagens, vistas de povoações, instituições locais e indígenas, provavelmente utilizadas em placares durante a Exposição Colonial e que não serão da autoria de Alvão.

[11] Foi-nos dito por responsáveis do C.P.F. que está a ser preparada uma exposição das fotografias de Alvão relativas à Exposição Colonial Portuguesa, ainda sem data certa.

explorando, assim, “as maravilhas” da luz artificial, em especial nas fotografias da fonte luminosa.

Já no interior do Palácio, a câmara de Alvão dá-nos a visão de alguns dos aspectos mais marcantes da decoração e das representações oficiais de organismos vários. As perspectivas amplas da nave central, deixando bastante presente as transformações operadas pela equipe de Mouton Osório (colunas lisas, capitéis cúbicos e lintéis rectos), mostram a representação das Missões Religiosas do Ultramar, a secção de Antropologia colonial com as suas vitrines onde se podiam observar máscaras indígenas, a alegoria central do grupo da Navegação com a estátua de o homem do leme, entre outros aspectos. Das restantes naves, Alvão registou os vários mapas luminosos da sala da história, a sala da Agência Geral das Colónias, a sala Militar Colonial (organizada pelo Museu Militar), o Museu e secção de Arte Indígena ou a sala de expositores coloniais.

O maior grupo de fotografias é, no entanto, dedicado aos exteriores, aos jardins onde se encontravam as reconstituições das aldeias indígenas com os seus habitantes ao vivo. Merecem destaque as fotografias das tribos Balanta e Bijagoz, da Colónia da Guiné, dos domesticadores de serpentes, músicos e bailadeiras e outros indígenas do Estado da India, entre mais. Destaque-se o retrato individual, de grande qualidade técnica e sentido artístico, de uma mulher Balanda, de nome Rosita que Alvão fotografou repetidas vezes.[12] A objectiva de Alvão delonga-se numa observação atenta destes jovens indígenas, onde aplica as mesmas regras de composição das suas fotografias artísticas de vindimadoras ou das «Pupilas»: os seus rostos aparentam tranquilidade, bem estar, saúde e beleza. O cuidado prestado à iluminação, como é habitual no trabalho de Alvão, contribui ainda mais para construir imagens de grande beleza em que a tez escura dos corpos ganha matizes de grande suavidade entre o preto e o branco intensos.

Finalmente, o álbum termina com variadíssimas imagens (praticamente ¼ do total) do desfile histórico que atravessou as ruas do Porto ao longo de mais de hora e meia, encerrando a exposição em ambiente de apoteose. As fotografias de Alvão retratam muitas das “figuras históricas” que desfilaram a pé ou em carros: Gil Eanes, Vasco da Gama, um batalhão colonial do século XVIII representado pelo Regimento

[12] A sua filha, D. Virgínia, recorda-se inclusivamente de Açvão levar esta jovem para o seu estúdio para a fotografar com mais preciosismo. Outras fotografias desta rapariga de peitos desnudados, por vezes em conjunto com outras indígenas, podem ser vistas no C.P.F.

de Cavalaria 9, os pescadores da Afurada figurando como marinheiros dos Descobrimentos, e muitos carros alegóricos (carro do Comércio, Carro da Indústria, etc.).

As fotografias de Alvão correram por todos os jornais[13] que durante o decorrer da exposição iam noticiando os eventos mais marcantes, mas também nos guias e catálogos oficiais eram utilizadas intensamente para ilustrar esta grande exposição colonial que buscava na Exposição de Paris de 1931 um modelo. O sucesso que alcançou deve-se também a Alvão e ao seu trabalho difundido na comunicação social. O carácter eminentemente político e propagandista desta exposição fazem das fotografias de Alvão um elemento activo na construção de uma mensagem política de dimensão nacional. Por essa razão, é entregue aos sócios da firma Alvão & Cª, pelo Ministro das Colónias, Armindo Monteiro, um Diploma de Cooperação na I Exposição Colonial Portuguesa e, no ano seguinte, Domingos Alvão é agraciado com o Grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo conferido pelo Grão Mestre das Ordens Portuguesas, o Presidente da República, Marechal Carmona[14].

A colaboração com os mecanismos de propaganda do novo regime verifica-se ainda noutras circunstâncias. Ainda no ano de 1934, Alvão é um dos 20 fotógrafos[15] que colaboram no álbum *Portugal 1934* - um álbum editado pelo S.P.N. que pretende ser «um registo de algumas obras notáveis realizadas pela ditadura nacional». Houve aqui lugar para salientar as novas estradas, a construção dos novos liceus e escolas primárias, os melhoramentos efectuados nos principais portos de mar, os casos de representação de Portugal no estrangeiro ou a edificação dos novos bairros sociais. Neste álbum, a Fotografia junta-se a uma grafismo inovador, da responsabilidade da Ocogravura, Lda., para compor páginas com formato A3 de grande dinamismo entre imagens fotográficas, legendas de grandes dimensões e frases lacónicas, desenhos e mapas, na mesma linha em que será editado o álbum *Portugal 1940*.

Quanto à fotografia, que esquece por momentos a lição naturalista, tenha-se em conta a participação de muitos foto-repórteres, como José Mesquita, Benoliel ou Ferreira da Cunha, com uma prática distinta dos fotógrafos "artistas" ou de estúdio.

[13] Por exemplo: *Renascença*, *Gazeta das Aldeias*, *Latina*, *Primeiro de Janeiro*, *Noticias Ilustrado, Portugal Colonial*, etc.
[14] Ver transcrição do documento no Volume II
[15] Colaboram com fotografias neste Álbum: Alvão, Rasteiro, J. Martins, Diniz Salgado, Francisco Santos, Ferreira da Cunha, Horácio Novais, J. Benoliel, J. Mesquita, Luis Teixeira, Pinheiro Correia,

Embora não seja possível fazer uma atribuição das imagens aos seus autores, porquanto estas não sejam assinadas, devem-se, certamente, a Alvão as fotografias dos Bairros Sociais que no ano de 1934 já se inauguravam.

Desde 1934 que Alvão colaborou com o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência no levantamento fotográfico de Bairros de Casas Económicas. Em 1940, o ano das comemorações dos Centenários, é, então, publicado o álbum nº 1 de *Bairros de Casas Económicas - 1934 - 1940*[16] profusamente ilustrado com fotografias de Alvão e M. Alves San-Payo, ilustrando parte da obra social do regime. De Alvão são pelo menos as 74 imagens marcadas pela sua assinatura num dos cantos inferiores; de San-Payo serão as restantes 35. No seu conjunto, estas imagens dão-nos uma perspectiva destes bairros em que se acentua as suas condições de salubridade, de convívio social, com uma arquitectura que procura recuperar alguma da essência da "casa portuguesa", os aspectos dos arruamentos, dos jardins, dos interiores, etc.

A multiplicidade de bairros representados revela bem a amplitude[17] deste trabalho que se estendeu por todo o país, de norte a sul: Ajuda (Lisboa), Bragança, Braga, Viana do Castelo, S. Roque da Lameira, S. João da Madeira, Paranhos, Olhão e Portimão, Monte dos Burgos, Bairro do Ilhéu (Porto), Alto da Serafina (Lisboa), Costa Cabral, Bairro Ameal, Vila Viçosa e ainda outros que não identificámos.

Dos bairros, fotografam-se também actividades várias e interiores e até as repartições de administração dos mesmos bairros. Nos interiores, repare-se nas salas arranjadas de acordo com o gosto da época, com a mesa posta simulando a espera da família que vem almoçar, *naprons*, flores nas jarras, fotografias de Salazar, crucifixos, também em sintonia com a moral católica apregoada pelo regime. Em muitos dos casos, os bairros são recém-inaugurados e ainda não estão habitados, no entanto são "decorados" para serem fotografados. Reside aqui bem visível uma ideia de propaganda em que o objectivo é representar a ideia de lar, família, bem estar nas casas que o novo regime facilita aos mais carenciados. Regra geral, a composição é extremamente cuidada e atenta aos mais pequenos pormenores, coadjuvada por uma iluminação capaz de salientar a estrutura das casas: as normas da composição

---

Mário Novais, Octávio Bobone, Raimundo Vaissier, Raul Reis, Salazar Dinis, Serra Ribeiro, V. Rodrigues e os Arquivos Oficiais de vários Serviços Públicos.

[16] *Bairros de Casas Económicas - 1934 - 1940*. Lisboa: Edição da «Secção das Casas Económicas», 1940. Parceria com M. Alves San Payo. Prefácio de Pedro de Castro e Almeida. (Embora se diga que é o álbum nº 1, não sabemos de outro que tenha sido editado posteriormente).

"cenográfica", da *mise-en-scène* de Alvão, são em alguns destes casos transformadas em evidentes meios de propaganda.

Estes bairros são mostrados nestas fotografias radiosos, acolhedores e saudáveis, como «Janelas Abertas para a Vida», como se diz num artigo da revista *Panorama*[18], que conta com a colaboração fotográfica, além de Alvão, da Foto José Augusto e da Foto Marques da Costa.

No ano de 1937, Alvão volta a colaborar com o S.P.N. nas fotomontagens para o Pavilhão Português da Exposição Internacional de Paris[19] daquele ano e que realiza em parceria com os fotógrafos Mário Novais[20], Horácio Novais e Judah Benoliel[21].

São fotomontagens que, juntamente com diagramas e frases lapidares, davam a dinâmica necessária às oito salas do pavilhão que deveria revelar as realizações e o pensamento do Estado Novo. Uma dinâmica que começando na «(...) "sala do Estado" concretizava-se na "das Realizações" e estas viviam na "dos Trabalhos", em fase de expansão na "sala do Ultramar", para absorver o papel "do Artesanato", "das Pesquisas", "das Riquezas" e "do Turismo", em condições de proporcionar um razoável interesse que se estendia do rés-do-chão ao piso intermédio do edifício.»[22]

Na sala das realizações as fotomontagens de Alvão e M. Novais contribuíam para proporcionar «(...) um ritmo inesperado de imagens que transformavam o assunto em pura ideologia.»[23] As gigantescas fotomontagens da "sala do Turismo", da autoria de Horácio Novais (1910-1988), de Alvão e Judah Benoliel, «(...) mostravam recantos

---

[17] Como aliás também pudemos observar no espólio que consultámos ainda no Arquivo Nacional de Fotografia.

[18] *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Edição do Secretariado da Propaganda Nacional. Volume 1º, nº2, Julho de 1941: Págs. 22-24.

[19] Sobre a representação portuguesa nesta exposição internacional vide Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo - 1934 - 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

[20] Mário Novais, em entrevista a M. de Jesus Garcia para a revista *Objectiva*, Julho de 1941, p. 10, relata a forma com realiza as suas fotomontagens para a exposição de Paris em 1937, a primeira vez que trabalhou este processo, mas também para outras exposições (Exposição Anti-Comunista, de 1937, exposição de Nova York, S. Francisco, Mundo Português, etc.). Curiosamente, não refere a colaboração com Alvão no caso de Paris e só salienta a participação de seu irmão, Horácio Novais, nos trabalhos para a exposição do Mundo Português.

[21] Conforme se lê em *Portugal 1937 - Publication Mensuelle Éditée par le Secrétariat de la Propagande National de Portugal - Organe de La Section Portugaise de l'Exposition Paris 1937*, nº 1, Junho de 1937, página 3, os responsáveis pelas fotomontagens são Mário Novais e Domingos Alvão. Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo - 1934 - 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 60 diz que as fotomontagens da "sala do Turismo" são da autoria de Horácio Novais, Alvão e J. Benoliel.

[22] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo - 1934 - 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 55.

[23] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo - 1934 - 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 58.

pitorescos da Nazaré, de Sintra, do Douro, da Ilha da Madeira e dos Açores e ilustravam costumes (...)»[24].

Alvão apresenta ainda algumas vistas panorâmicas da região do Douro e da cidade do Porto, como era uma das montagens com 6 metros por 1, encomendada pelo S. P. N., que foi a primeira fotografia que com aquelas dimensões se fez em Portugal[25]. Por este e outros trabalhos diz-se no artigo «Alvão: O Mago da Luz», publicado na *Vida Doméstica*, «O atelier Alvão no Porto, é com toda a justiça, como que uma secção do Secretariado de Propaganda de Portugal. Quem pretender conhecer, em reprodução, verdadeiras maravilhas desse lindo jardim «á beira mar plantado», irá encontrá-las forçosamente em aquele atelier.»

Durante o certame, Alvão realiza também algumas fotografias da própria exposição e, em especial, do Pavilhão Português e do Pavilhão do Instituto do Vinho do Porto a que já nos referimos no capítulo anterior[26]. Outras fotografias desta circunstância são incluídas no álbum *Portugal 1940*[27], álbum com imagens de todo país, da Viagem do Presidente às Colónias, da participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937, também na de Nova York, em 1939, da autoria de muitos outros fotógrafos tal como tinha acontecido com o *Portugal 1934*: A. Silva, A. Ferreira da Cunha, A. San-Payo, Correia Mendes, Horário Novais, J. Benoliel, J. Carrasco, J. Lobo, M. Novais, Nunes de Almeida, R. Vaissier e S. Nogueira.

Na exposição Internacional de Nova York, de 1939, o trabalho dos fotógrafos é limitado e resume-se a algumas ampliações, sendo entregue a maior parte da decoração aos pintores. Devem-se, no entanto, à Fotografia Alvão e a Diniz Salgado «Ampliações fotográficas expressivas da Mocidade Portuguesa e da Legião (...)»[28].

---

[24] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo - 1934 - 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 60.
[25] Conforme *Vida Doméstica*, nº de 1937.
[26] Muitas das quais publicadas nos *Anais do Instituto do Vinho do Porto*, Ano 1942, p. 256, 264, 272, 280, 284, 288, 296; algumas podem ser vistas no Volume II, página 112.
[27] *Portugal 1940* - Edição da Comissão Executiva dos Centenários. Direcção de J. Leitão de Barros. Composição, Impressão e Gravura da Neogravura, Limitada, Lisboa. S. / D. No final do texto tem traduções em Francês e Inglês dos pequenos textos de apresentação e das várias legendas das imagens.
[28] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo - 1934 - 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 95.

Em plena oposição ao tema geral da exposição que apostava determinadamente no "Futuro", no desenvolvimento tecnológico e no Progresso, a participação portuguesa ficou marcada pela apologia da vida simples, do idílio campestre, dos costumes, temáticas que vimos tantas vezes abordadas nas imagens de Alvão. Neste sentido buscam-se algumas fotografias deste autor para compor o álbum *Portugal in New York World's Fair 1939*[29], dirigido por Marques da Costa. As quatro fotografias de Alvão aqui editadas, algumas em página inteira, fora de texto, dão um retrato desejado do Portugal que se "apresentava" na exposição: uma imagem de barcos rabelos no Douro, uma vista típica da vinha duriense e dos montes em socalcos com o habitual contraste da terra lavrada ao sabor das curvas de nível, uma outra imagem bem conseguida dos montes envolventes do Douro com as suas plantações de vinha em socalcos - o rio platinado e serpenteado escolhendo caminho por entre os montes -, e um retrato de uma lavradeira de Viana do Castelo com traje típico, sentada, de perfil, bem iluminada, olhando para fora de campo, com rosto sereno e delicado.[30]

Em relação à exposição do mesmo ano em S. Francisco, na Califórnia, - *Golden Gate Exhibition* - não temos a indicação da participação de fotógrafos. Chega-nos, contudo, a informação de uma exposição de fotografias portuguesas que esteve patente em 1939 na Casa de Portugal[31] de S. Francisco[32]. A referida exposição não chegou a fazer parte do Pavilhão de Portugal, uma vez que as fotografias foram adquiridas pelo, então, cônsul de Portugal em San Francisco, Dr. Jordão Maurício Henrique, antes da abertura do pavilhão na referida feira[33] e foram destinadas a

[29] Marques da Costa, *Portugal in New York World's Fair 1939*. Lisboa/Porto: 1939.

[30] As fotografias receberam as seguintes legendas: « "Rebelo" is how these boats are named. They transport barrels of wine on the river Douro.», «This is a vinyard planted in "Socalcos"», «Typical view of the Port Wine area, along the Douro banks», « "Lavradeira" of Viana do Castelo in her typical costume. Viana do Castelo is one of the most beautiful cities of Portugal.»

[31] Instalada em propriedade do senhor James Sousa que era um estabelecimento comercial de importação e vendas de artigos de fabrico português, situado na Market St. de San Francisco. A Casa de Portugal foi vendida em 1951 ao Sr. Álvaro Diniz, cidadão brasileiro que mudou esse estabelecimento para a Rua Mission, em San Francisco, e o manteve aberto até meados de 1977, de acordo com a informação cedida pelo Dr. Carlos Almeida, responsável pela Biblioteca J A de Freitas de San Leandro, através do Cônsul-Geral de Portugal em San Francisco, Augusto Saraiva Peixoto.

[32] Conforme se lê em *Jornal Português*, Oakland, Califórnia, 24 de Fevereiro de 1939, *Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*.

[33] O pavilhão foi inaugurado a 3 de Março de 1939, um dia após a partida do Cônsul Maurício Henriques para o Rio de Janeiro, onde tinha sido colocado, de acordo com a informação cedida pelo Dr. Carlos Almeida, responsável pela Biblioteca J A de Freitas de San Leandro, através do Cônsul-Geral de Portugal em San Francisco, Augusto Saraiva Peixoto.

decorar o paredes do Consulado de Portugal[34]. Umas e outras, no consulado e na exposição, mereceram os melhores comentários de J. S. Marshall, como se pode ler no *Jornal Português*[35], da Califórnia: *Para nós, aqueles quadros não são matérias inanimadas. O requintado artista insuflou-lhes vida, movimento, atmosfera. Têm uma alma perfeitamente portuguesa. Momentos de felicidade nos proporciona o trabalho de Alvão e Azevedo, a quem julgamos artistas por excelência*.».

Também na Embaixada Portuguesa em Roma[36] se encontravam já fotografias de Alvão. Levara-as Trindade Coelho em 1923, então em Roma na qualidade de embaixador, para ornamentar a chancelaria da legação e a própria casa[37]. Ainda hoje se encontram pelo menos duas fotografias de Alvão nos espaços residenciais anexos à igreja de Sto. António dos Portugueses em Roma (embaixada de Portugal Junto da Santa Sé) cuja proveniência ou processo de aquisição não pudemos apurar: uma imagem típica de uma minhota com seus trajes e outra de uma fiandeira em contraluz, junto de uma porta.[38]

O interesse pelo trabalho de Alvão voltava-se a manifestar em 1932, quando o director da Casa de Portugal em Paris, solicitou a Alvão e Azevedo que ornamentassem com obras suas as salas do edifício. Assim o fizeram e decoraram a Casa de Portugal com várias fotografias de costumes, paisagem, monumentos e peças de arte.[39]

Já nos anos 40 e seguintes, a Fotografia Alvão colabora assiduamente com um dos meios de propaganda do regime mais significativos, a revista *Panorama*, juntamente com muitos outros fotógrafos a que já aludimos atrás. A par da utilização de fotografias (mais de 50 só até 1946) em artigos vários onde encontramos imagens também de outros autores, outros há totalmente dedicados às suas fotografias como é o caso da rubrica «As nossas praias focadas por Alvão»[40], a partir de 1942.

---

[34] De acordo com *Revista Turismo - Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*, dir. e prop. António Pardal, Ano VI, nº 46, Março-Abril de 1942.
[35] Citado em *Revista Turismo - Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*, dir. e prop. António Pardal, Ano VI, nº 46, Março-Abril de 1942.
[36] Procurámos estabelecer contacto com a embaixada para averiguar da existência destas fotografias, mas não obtivemos reposta.
[37] De acordo com *Revista Turismo - Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*, dir. e prop. António Pardal, Ano VI, nº 46, Março-Abril de 1942.
[38] Ambas estão assinadas. Outras das ali existentes poderão ser de Alvão, mas não estão identificadas.
[39] Conforme *Revista Turismo - Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*, dir. e prop. António Pardal, Ano VI, nº 46, Março-Abril de 1942.
[40] Este espaço era partilhado também com outros fotógrafos como era no caso de «As nossas praias focadas por Salazar Deniz» ou de «As nossas praias focadas por Belesa»

Outro caso é o dos trabalhos realizados para a Fundação da Casa de Bragança ao longo de 6 anos como se documenta no processo existente no arquivo daquela instituição. Em Agosto de 1945, o Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança pedia à Fotografia Alvão um completo documentário fotográfico do Palácio de Vila Viçosa (interiores e exteriores) e de outras propriedades da Fundação com carácter monumental, de onde resultariam as imagens necessárias para uma monografia sobre o Palácio Ducal. De imediato a Fotografia Alvão, na pessoa de Álvaro Cardoso de Azevedo, aceitou a proposta do levantamento fotográfico que se prolongou até 1951, tendo-se realizado fotografias do Paço Ducal (exteriores, interiores, peças de arte, vistas panorâmicas) Igreja e Convento das Chagas, Panteão, Castelo e Tapada, Convento dos Agostinhos. Mais de uma centena de fotografias foram, então, realizadas por um custo superior a 70.000$00.

Embora toda a encomenda se processe já nos anos 40, não cabendo, por isso, qualquer responsabilidade a Domingos Alvão, anotamo-la aqui como mais uma prova do interesse que o trabalho da Fotografia Alvão e a sua qualidade técnica motivaram por todo o país.

Também as Comissões Municipais de Turismo, no sentido de propagandear as respectivas regiões decidem realizar álbuns fotográficos com os aspectos mais significativos, sejam de paisagem, vistas panorâmicas ou monumentos ou peças de arte[41]. Observámos três casos em que essas Comissões recorreram aos serviços fotográficos da Fotografias Alvão para dar seguimento a esse intuito: Comissão Municipal de Turismo de Penafiel, Comissão Municipal de Turismo de Monção e Comissão Municipal de Turismo de Arganil.

Com o fim de organizar um *Guia de Turismo - da Cidade e Concelho de Penafiel*, cuja organização delegou na pessoa de José Júlio da Mota Barbosa[42], a Câmara Municipal de Penafiel encomendou em 1933 à Fotografia Alvão um completo levantamento dos aspectos mais marcantes da região. O trabalho resultou numa série de 8 álbuns com fotografias de paisagem, monumentos (igrejas, cruzeiros, etc.), edifícios públicos (Câmara Municipal, escolas, Tribunal, etc.), jardins da cidade, espaços urbanos, escultura, pontes, estádios de futebol e estações arqueológicas.

[41] Também a Comissão Municipal de Turismo de Portalegre encomenda ao fotógrafo Mário Novais um largo conjunto de imagens da região e aspectos monumentais para enriquecer os seus arquivos.

[42] «...penafidelense distinto e culto e bairrista apaixonado...», presidente da Junta de Turismo da Estância da Torre (Águas de Entre-os-Rios), como se lê em *Guia de Turismo - da Cidade e Concelho de Penafiel*.

As 154[43] fotografias com um formato de c. 12x17cm, todas assinadas e a maior parte virada a sépia, coladas sobre cartão, encontram-se distribuídas pelos 8 álbuns de capas de couro que ostentam o brasão da cidade, a propriedade - «Câmara Municipal de Penafiel» - e, em três deles (nº 1, nº 2 e nº 3), o ano de «1933». Apesar desta data apensa sobre as capas, algumas das fotografias serão posteriores já que numa fotografia do álbum 2 reproduz-se uma fonte onde se lê a inscrição «C.M.P. - 1935».

Exceptuando algumas fotografias que são de levantamentos "directos" de edifícios, é constante uma atenção às formas procurando imprimir às imagens ritmos e harmonia a par do esfumado com que são tratados os céus e, de um modo geral, os planos mais afastados. Uma fotografia do álbum 2 apresenta uma composição e um tratamento formal típico de uma pintura romântica, tendo por cenário jardins com uma vegetação "selvagem", não domada, semelhante a bosques, onde se dispõem as ruínas de um edifício de traça manuelina junto do qual se encontra uma mulher com um semblante carregado aparentando estar perdida e receosa.

Saliente-se ainda a existência de fotografias com as marcas habituais do trabalho de Alvão: retratos de moças com traje regional, com o rosto de perfil, junto de uma igreja, de um ribeiro ou a típica imagem de uma fiandeira na soleira da porta de uma casa rústica. Ou ainda as panorâmicas que pontuam muitos dos álbuns, com duas fotografias cada, oferecendo, assim, vistas amplas da cidade e da paisagem em redor.

Estas imagens foram utilizadas uma primeira vez, em 1942, numa edição sob a forma de Separata do Relatório da Câmara Municipal[44], da autoria de José Júlio da Mota Barbosa, com 69 páginas.

Finalmente, em 1945, é editado o *Guia de Turismo - da Cidade e Concelho de Penafiel*, do mesmo autor onde são publicadas 84 destas imagens, em geral com pouca qualidade de reprodução e em formatos reduzidos, com gravuras realizadas por Marques Abreu. Este guia de 1945 é mais completo do que o primeiro. Das 352 páginas, as 77 iniciais são a cópia integral do livro anterior, com a mesma composição, texto e distribuição de imagens, mas as restantes tratam também da

[43] O álbum 4 tem ainda 3 fotografias de um outro fotógrafo - «Marques» - e o álbum 7 tem uma outra do mesmo.

[44] José Júlio da Mota Barbosa, *Guia de Turismo da Cidade e Concelho de Penafiel*, Separata do Relatório da Câmara Municipal de Penafiel. Penafiel: Imprensa Moderna, 1942.

«Penafiel Antiga» e incluem um extenso relatório da gerência dos anos de 1936 a 1943.

No Posto de Turismo de Monção, hoje dependente da Região de Turismo do Alto Minho, encontram-se dois álbuns com imagens da Fotografia Alvão, datados de 1945. Tem cada um 25 fotografias, sem legendas, salvo raras excepções, e marcadas no verso com o carimbo «Fotografia Alvão - telef. 1718 - R. de Santa Catarina». Inventariadas desde há muito nos arquivos daquele posto de Turismo, as fotografias têm as seguintes temáticas: paisagem, monumentos (vistas gerais e de pormenor como altares, tectos de capelas com frescos, etc.), imagens do grupo folclórico Ronconorte, (já desaparecido) e trajes regionais (também com muitos pormenores como as rendas ou as algibeiras). A terminar os álbuns, duas fotografias panorâmicas que se desdobram em três partes, reproduzem vistas amplas da vila e da paisagem em redor: uma vista de Monção a partir de Espanha, enquadrando toda a fortaleza e a vegetação entre esta e o rio Minho e outra tirada de Salvaterra com vista para o cais no rio Minho e casas da Alfândega. Possivelmente, deste grupo de fotografias saíram as imagens que, aqui e ali, a imprensa foi editando[45], contribuindo, assim, para a divulgação daquela região.

A Comissão Municipal de Turismo de Arganil também terá encomendado alguns trabalhos fotográficos à Fotografia Alvão uma vez que é esta entidade que cede algumas fotografias para serem publicados nomeadamente na revista *Gazeta das Aldeias*, na capa do nº 2536, 1965.[46] Em virtude de os arquivos da Câmara Municipal estarem só agora a ser tratados, não foi possível obter informações relativamente ao processo e mesmo confirmar a existência de eventuais álbuns. Os responsáveis apenas reconheceram encontrar-se ali duas fotografias de Alvão, uma do espaço urbano e outra de paisagem.

[45] Alguns exemplos: *Gazeta das Aldeias*: nº 2125, 1947 - «Minho - Monção»; nº 2168, 1949 - «No Minho - Monção - elegante e típico traje regional»; nº 2226 - 1952 - «Monção - pórtico da Igreja Matriz - traje regional»; nº 2233, 1952 - «Minho - Monção trajes regionais»; nº 2303, 1955 - «Palácio da Brejoeira, Monção»; nº 2324, 1956 - «Belezas do Minho - Monção» (repetida); nº 2327, 1956 - «Monção - Minho - traje regional» (repetida); nº 2338, 1956 - «Trajes regionais do Minho - Monção» (repetida); nº 2342, 1957 - «Traje regional domingueiro - Monção - Douro»; nº 2537, 1965 - «Castelo de Lapela - Rio Minho - Monção»; nº 2641, 1969 - «Monção». João Barreira, *A Arte Portuguesa, As Artes Decorativas.* Lisboa: Edições Excelsior: «Capiteis da Capela-mor da Igreja de Barbeitos. (Monção)». *Stella- Revista Católica de Cultura Feminina*. Fátima, Cova da Iria, Portugal: nº 300, Agosto 1962: p. 5 - «Porta de Salvaterra», ilustrando o artigo «Monção»

[46] «Vila de Arganil - fotografia gentilmente cedida pela Comissão Municipal de Turismo de Arganil»

Outro caso ainda é o dos trabalhos fotográficos realizados na cidade de Lisboa e depositados hoje no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal. Na ausência de qualquer processo relativo a estas 166 fotografias, não podemos saber os motivos da sua realização. Mais nos parece no entanto tratar-se de fotografias realizadas em vários momentos e dizendo respeito a exigências diferentes. Finalmente terão sido entregues ao Município que depois fez integrar a colecção do Arquivo. Por exemplo, trinta das imagens relativas à Sé de Lisboa, são já utilizadas na colecção «Monumentos de Portugal», no número dedicado a esse monumento (1930), outras são posteriores, dos anos 30 e 40 e ilustram algumas das grandes obras levadas a cabo pelo regime.

A Praça do Comércio surge representada em duas tomadas de vista totalmente iguais, apenas com a diferença de uma ser de dia e a outra de noite. Em primeiro plano a estátua equestre de D. José, por trás, o arco da R. Augusta. Outras duas fotografias mostram os Paços do Conselho com o edifício da Câmara Municipal como cenário.

À Sé de Lisboa são dedicadas 41 fotografias tratando-se de um levantamento exaustivo denunciando as obras de restauro com fotografias antes e depois das mesmas.

Algumas das 11 fotografias do Mosteiro dos Jerónimos são registadas com a data de 1934. Consta deste conjunto a fotografia com que Alvão concorreu ao Concurso Nacional de Fotografia do *Século*, em 1936, e com que ganhou o 2º prémio - «Convento dos Jerónimos».

Outro conjunto de 19 fotografias do Palácio de S. Bento é já mais tardio. As fotografias mostram o edifício que fora adaptado a Assembleia da República por Ventura Terra, com um projecto de 1896, mas que só em 40 foi concluído por Cristino da Silva e António Lino. Algumas mostram o interior renovado, a sala do hemiciclo, as grandes escadarias internas, etc., mas outras dão já conta dos arranjos monumentalistas do exterior, com a grande escadaria, ladeada na parte inferior pelos dois leões que assentam em volumosos pedestais de pedra.

O recém restaurado Teatro Nacional de S. Carlos é também alvo da objectiva de Alvão em outras 16 fotografias (interiores e exteriores). Ao Palácio Almada são dedicadas 6. Outras sete documentam o Castelo de S. Jorge depois das obras de restauro que lhe restituiu as ameias. Das cinco fotografias dedicadas à Torre de

Belém, já conhecíamos três, existentes no acervo do IVP. Outras 17 fotografias ilustram a mostra realizada por ocasião da Exposição do Mundo Português no Museu de Arte Antiga.

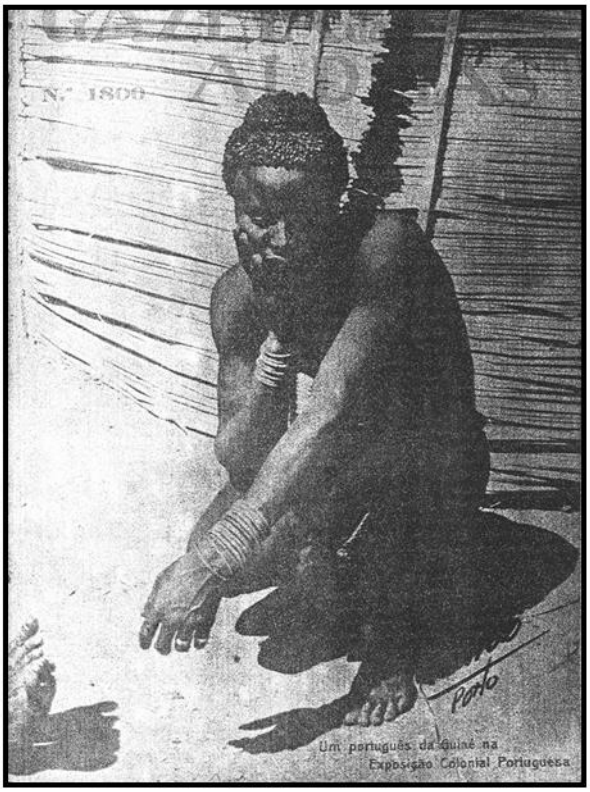
A grande obra pública que foi a Casa da Moeda, de Jorge Segurado, terminada em 1941, é objecto de 17 fotografias onde se podem observar os vários espaços internos, amplos e modernos. Três fotografias mostram alguns aspectos do Hospital Júlio de Matos e outras 5 dão conta de outras obras levadas a cabo por Duarte Pacheco: a Gare marítima de Alcântara, ainda em construção e que seria terminada em 1942, com desenho de Pardal Monteiro e painéis decorativos de Almada Negreiros; e a Estação Fluvial de Belém, de c. de 1940, que viria permitir uma ligação mais fácil entre as duas margens do Tejo.

Finalmente, um grupo de 14 imagens dá conta da obra de maior cariz social do regime: os bairros de casas económicas. Algumas das imagens são usadas na obra a que já nos referimos antes. Podem-se ver aqui vistas gerais de Bairros ou vários aspectos em particular: Bairro de Belém, Bairro da Ajuda, Bairro da Boavista em Benfica, com a capela e edifício da assistência social, o interior de uma casa ainda no mesmo bairro, bairro da Encarnação, nos Olivais, etc.

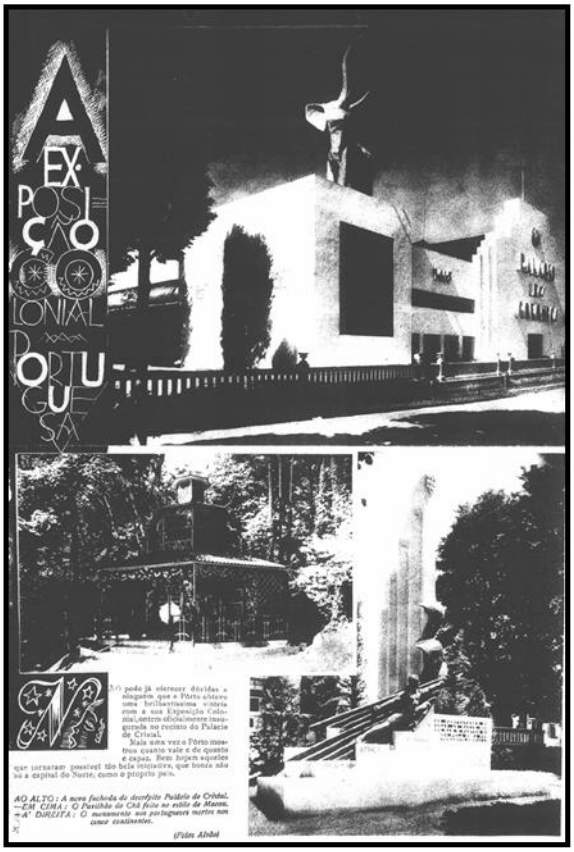
No seu todo, a multiplicidade de trabalhos realizados pela Fotografia Alvão (Domingos Alvão, Álvaro Cardoso de Azevedo ou ainda outros colaboradores), na maioria resultante de encomendas de organismos oficiais, demonstram exemplarmente a dimensão nacionalista das forças de cultura portuguesas na década de 30 e inícios de 40.



Capa do *Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa*, com 101 fotografias de Alvão



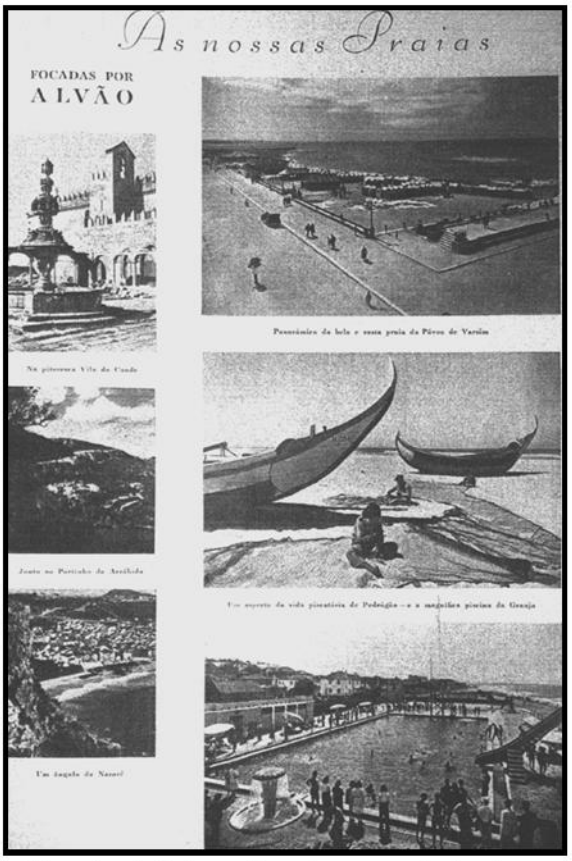
Fotografia de Alvão na capa do nº 1800 de 1934 da *Gazeta das Aldeias*



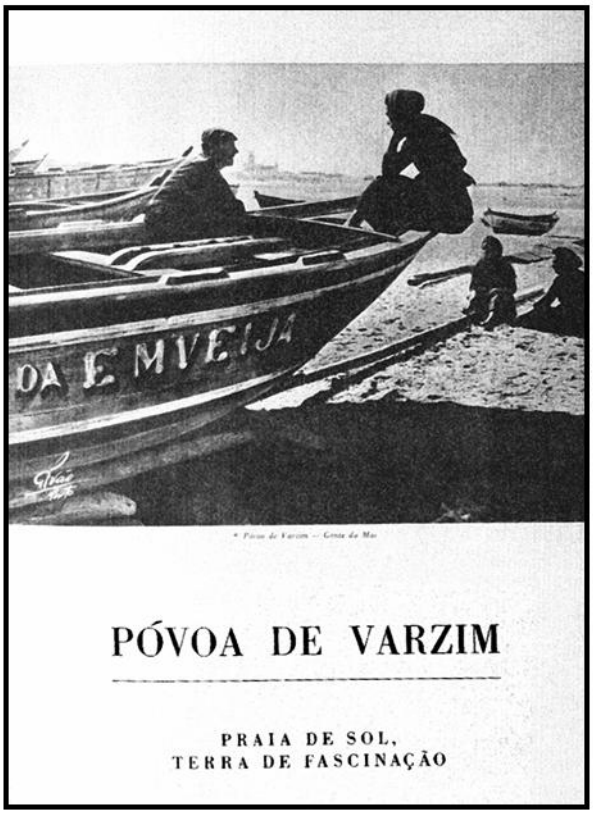
Fotografias de Alvão da Exposição Colonial Portuguesa no *Noticias Ilustrado,* nº314 de 17-06-1934, p15



Fotografias de Alvão da Exposição Colonial Portuguesa na montagem de duas do *Notícias Ilustrado*, nº318 de 15-07-1934, p20 e 21



Fotografias de Alvão no artigo «As nossas praias focadas por Alvão» na revista *Panorama, nº* 10 de 1942, vol. 2



Fotografia de Alvão no artigo «Póvoa de Varzim» na revista *Panorama,* série III, nº 2, 1956



Fotografias de Alvão no artigo «Fichas turísticas de Viana do Castelo» na revista *Panorama* - série III, nº 2 - 1956



Fotografias de Alvão no artigo «Vinho rico de terra pobre» na revista *Panorama* - série III, nº 3 - 1956

Considerações finais

No contexto actual da História da Fotografia portuguesa, em que os estudos e investigações são praticamente inexistentes, esparsos ou parcelares, a edição das revistas de Fotografia, que se regista sensivelmente entre 1900 e o início dos anos 40, apresenta-se como um dos elementos de maior importância para o conhecimento e compreensão da produção fotográfica nacional. Ao promoverem actividades como concursos, excursões fotográficas e exposições, ao publicarem textos que prestam informações de carácter técnico muito úteis aos amadores inexperientes e ao receberem fotografias, que comentam, para publicação nas suas páginas, as revistas de fotografia apresentam-se como um dos pólos dinamizadores da actividade fotográfica, em especial, no seio da classe de amadores. Por outro lado, estas várias edições espelham o enquadramento estético perfilhado pelos fotógrafos do seu tempo. Recorrentemente, os artigos de carácter técnico enunciam procedimentos cujos resultados evidenciam uma fotografia de características eminentemente pictorialistas. Menos frequentes, mas também de forma significativa, alguns textos teóricos aqui publicados, ao versarem as temáticas consideradas apropriadas à Fotografia, reflectem o gosto pelas fotografias de cenas vividas próximo do mundo natural. São, sem dúvida, as *cenas marinhas* ou as *cenas rurais*, especialmente captadas em momentos como o final de tarde ou o amanhecer, e realizadas com socorro nos designados *processos artísticos* ou *nobres* (goma bicromatada, bromóleo, carvão, etc.), que cativam um maior número de espectadores e despertam o interesse da crítica.

A partir desta análise temos, assim, a percepção de que a produção da Fotografia artística em Portugal, desde o início do século XX até aos finais dos anos 30, é pautada por um gosto generalizado por uma estética pictorialista que confere à Fotografia a faculdade de representação do real embora com as *nuances* e o carácter subjectivo próprios da Pintura. Só a partir dos anos 30, como atestam os inúmeros artigos lançados pelas revistas que ao tempo nascem (*Objectiva* e *Foto Revista*), se assiste a um transformar do gosto fotográfico, face ao esboçar das novas tendências importadas do estrangeiro, verificando-se diferenças significativas nas provas fotográficas enviadas aos concursos mais importantes, como os Salões Nacionais / Internacionais promovidos pelo Grémio Português de Fotografia. Até esta altura, foram poucos os casos de excepção à estética pictorialista dominante no campo da

dita fotografia *artística* ou *construída*, constituindo experiências singulares e inconsequentes alguns trabalhos de Mário Novais, Branquinho da Fonseca, Edmundo Bettencourt, entre poucos outros. No entanto, a diversidade de aplicações que a Fotografia conhece desde o início do século e a experimentação de novos géneros fotográficos como a foto-reportagem, que tem especial destaque em também novos projectos editoriais como o *Notícias Ilustrado* ou o *Século Ilustrado* (ambos dirigidos por Leitão de Barros), contribui para a democratização da prática da Fotografia, possibilitando dessa forma uma maturação da própria disciplina que se permite desligar, no final da década de 30, dos exemplos da Pintura quando estimulada pelas imagens recebidas do estrangeiro.

A estética pictorialista até aí dominante, ainda que por uma aceitação algo intuitiva, dá então lugar a um gosto que privilegia as imagens que supostamente captam o *momento único*, o *flagrante* da vida quotidiana. Inúmeras e acesas discussões têm lugar nas revistas de fotografia dando a entender o total desconhecimento dos pressupostos teóricos que enformam os novos conceitos estéticos. Esta alteração do gosto não é, portanto, logo compreendida. O que se verifica, na verdade, é a importação de modelos da Fotografia estrangeira, dos trabalhos de origem em outros países marcados pelas correntes de gosto modernista que despontam a partir dos anos 20, como a *New Vision* ou a *New Objectivity*, seguindo as transformações verificadas nos outros campos da expressão artística, e que são mostrados nos poucos eventos internacionais que se vão realizando em Portugal.

Perspectivada pelo prisma da Fotografia, a vida e a cultura portuguesas deste período revela-se-nos menos compartimentada, permitindo-nos entender e relevar alguns aspectos que se manifestaram de forma contínua desde meados do século passado, como é o caso da questão do Nacionalismo: um vector de força que se verifica em grande parte do século XX, na continuação do espírito e da cultura próprios do Romantismo oitocentista, marcada por um acentuado interesse pelo país, pela paisagem e pelos costumes nacionais. A permanência deste elemento cultural ao longo do século XX, atravessando vários momentos significativos da História de Portugal – presente nas convulsões vividas ao longo dos últimos anos da Monarquia como também durante os tempos da Primeira República e do Estado Novo - e

cruzando grande parte das forças sociais e culturais do país, faz da questão do *Nacionalismo* um dos aspectos mais caracterizantes da cultura portuguesa.

Surgem no início do século vários movimentos, ligados a revistas como a *Águia* ou a *Renascença Portuguesa* e a instituições cuja acção se encontra vocacionada para um público mais diversificado, como a *Sociedade de Propaganda de Portugal*, que têm por escopo a defesa dos interesses nacionais, a propaganda das "belezas" portuguesas, a dignificação e o revivificar de figuras e momentos simbólicos da História de Portugal. Acontece, por vezes, confundir-se a sua *prâxis* com aquela dos organismos vigentes durante o Estado Novo. Também o uso de termos como "propaganda" que nos habituámos a ver associados a uma imagem de implantação do regime salazarista integram um universo cultural que remonta pelo menos ao início do século, como se comprova nas designações das instituições "Sociedade de Propaganda de Portugal" (S.P.P.), nascida ainda durante a monarquia, e "Secretariado de Propaganda Nacional" (S.P.N.), o órgão de propaganda do Estado Novo.

Ainda que sempre presente, a questão do *Nacionalismo*, apresenta-se com contornos diferentes. O *Nacionalismo* do século XIX, fruto do Romantismo, busca nos exemplos gloriosos do passado os marcos da nossa história que nos fazem honrar sermos portugueses. A imagem do passado é feita presente! Os Descobrimentos Portugueses, juntamente com os mitos, as lendas e as construções desse tempo muito contribuem para dignificar e honrar um presente que vive de indefinições, lutas políticas e vontade de afirmação. Volvido o século e com a implantação do novo regime político do Estado Novo, foi necessário uma imagem nova e revigorada da nação e do homem portugueses. Portugal procurou essa imagem no presente que forjou de modo a apresentá-lo simpático e aprazível, resultando, em muitos casos, o *Nacionalismo* português do século XX numa prática de construir uma imagem do país a partir do "presente optimizado".

Sensivelmente nos primeiros 40 anos deste século, a fotografia portuguesa acompanha este quadro mental que se vive de um modo geral por todo o país, enquanto se torna, simultaneamente, responsável pelo acentuar de tais circunstâncias. A imagem fotográfica deste tempo satisfaz essa vontade generalizada de dignificar Portugal, de mostrar o seu melhor, de promover o turismo e o seu conhecimento pelo país e pelo estrangeiro, ao mesmo tempo que intensifica esse sentimento de pendor

nacionalista que se materializa em imagens evocativas de uma identidade nacional com preocupações de contornos políticos, sociais e culturais.

Ora, a estética pictorialista, que se mostrou como a tendência dominante no início século XX, permitiu realizar uma Fotografia de características melancólicas, saudosistas, idealistas e adequada a defender e promover os "interesses nacionais" de cada país, adaptando-se, assim, inequivocamente ao contexto cultural que se vivia, além de, paralelamente, satisfazer o desejo da classe de assumir a Fotografia como Arte - propósito que se encontra na génese deste movimento estético. O domínio que, então, o Homem detinha sobre esta invenção tecnológica fazia com que a Fotografia se tivesse tornado no meio mais eficaz para propagandear e mostrar o que quer que fosse e a sua utilização uma constante tentação para aqueles que pretendiam recriar o real. E essa tentação que se apresenta aos fotógrafos corresponde, no fundo, a uma primeira compreensão das possibilidades da fotografia no que diz respeito à "reprodução" do real. Pela primeira vez, o homem possui um instrumento que lhe permite "criar" a realidade a partir da própria realidade, não inventando como a pintura; não se trata de um produto da imaginação: a fotografia que mantém uma inelutável relação com o referente (*Barthes*), pode ainda transformá-lo, recriá-lo e produzir uma imagem que não existe. Foi essa a utilização da Fotografia a que concorreram muitos dos pictorialistas da cena internacional permitindo-se através deste meio realizar ilustrações da literatura ou abordar temáticas de carácter simbólico e, por natureza, subjectivas.

Podemos, então, afirmar que em Portugal, como aliás em Espanha, seja por motivos de ordem política, seja pelo sentir genuíno das populações, a Fotografia pictorialista - que vem romper com a tradição que atribuía à Fotografia as funções de reprodução do real - serviu para expressar o gosto pela vida rural, pelo contacto com a natureza, bem como para valorizar o património histórico e artístico nacionais.

No contexto da Fotografia em Portugal na 1ª metade do século XX, o trabalho desenvolvido pelo fotógrafo Domingos Alvão, bem como pelo atelier por si dirigido, reveste-se de grande importância não só pela quantidade e diversidade de imagens realizadas ou pela sua qualidade técnica exemplar, mas primacialmente na medida em que espelha alguns dos principais valores e aspectos culturais da sociedade portuguesa desse período. Do retrato de estúdio - revelador de um gosto crescente manifestado por uma classe burguesa em ascensão - à fotografia de paisagens urbanas - que

testemunha o evoluir das estruturas da cidade do Porto, em especial, mas também de outros aglomerados urbanos - passando por trabalhos que exploram visualmente os aspectos mais identificativos da paisagem portuguesa, a produção de Alvão assume um valor inegável na compreensão da cultura nacional. É, no entanto, no capítulo da designada *fotografia artística* ou *construída* que o trabalho de Domingos Alvão se destaca, seja pelos resultados puramente de ordem estética, seja pela implicação dos pressupostos teóricos que os enformam. Estas fotografias de Alvão produzem, por via de regra, uma imagem optimizada da realidade: a vida difícil e penosa do mundo rural é sublimada através da objectiva em trechos de paisagem idílica nos quais os personagens dessa vida campesina, especialmente os femininos, se transformam em ícones de uma existência saudável e apetecível, assumindo Alvão uma postura susceptível de ser cunhada como de exaltação do valor da *aurea mediocritas*.

Foi especialmente com cenas rurais de composições harmoniosas e melancólicas que realizava fora dos compromissos comerciais do seu estúdio que conquistou admiradores e granjeou grande reputação. O público aplaudiu estas fotografias nas quais Alvão foi criando, a "retalho", a imagem de um país que não existia, em especial o norte rural, cujo dia a dia é pautado pelas árduas tarefas agrícolas e, em especial, pela cultura da vinha. É, pois, nesse sentido que Alvão partilha da estética pictorialista, essencialmente pela sua componente da *mise-en-scène* que lhe permite criar realidades diferentes e optimizadas.

Com estes trabalhos, datáveis desde o início do século, Alvão apresenta-se como um dos primeiros fotógrafos em Portugal a participar da corrente *Pictorialista* que no estrangeiro havia já alguns anos que se vinha impondo. Mas o *pictorialismo* de Alvão desenvolve-se sempre alheio ou até desconhecedor dos propósitos dessa corrente internacional e que se manifestava num gosto que em Portugal só é "oficializado" alguns anos mais tarde com o "manifesto" de Afonso Lopes Vieira, publicado na *Ilustração Portuguesa* em 1909, ou com o programa da Exposição de Fotografia Artística de 1910.

Alvão definiu desde o início da sua actividade um estilo próprio, dissociável do rótulo «Fotografia Alvão», que caracteriza as ditas *fotografias artísticas*, eminentemente pictorialistas, nas quais nos devolve uma imagem idealizada da realidade, uma natureza idílica. Tal atitude de Alvão encontra-se estreitamente ligada ao facto de este integrar uma elite cultural em cujo seio emerge um sentimento

crescente de exaltação e dignificação dos valores nacionais, conforme se atesta pelas relações pessoais por si estabelecidas com figuras como Teixeira de Pascoaes, Trindade Coelho, Carlos de Passos e outros.

Na década de 30, Alvão apresentava-se como um fotógrafo cujas capacidades técnicas e qualidades artísticas eram reconhecidas publicamente, razão pela qual foi alvo de várias encomendas de trabalhos fotográficos por parte de entidades privadas como também de organismos públicos que vieram abrir portas para uma ainda maior afirmação do seu trabalho no país, mas também no estrangeiro. A encomenda do Instituto do Vinho do Porto, no ano de 1933, que dá início a uma longa colaboração que se prolonga até aos anos 60, já sob a direcção de Álvaro Cardoso de Azevedo na firma, de que resultam mais de mil imagens, é um dos trabalhos que a Fotografia Alvão realizou e que obteve maior projecção. Ao seu lado, encontramos os trabalhos levados a cabo para a Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes, várias caves vinícolas da região duriense, entre outras. Mais polémica é já a colaboração com outros organismos vinculados à ideologia política que vigora ao longo dos 40 anos da ditadura salazarista. A cooperação com a Agência Geral das Colónias, na cobertura fotográfica da Exposição Colonial Portuguesa de 1934, com o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, no levantamento dos Bairros de Casas Económicas edificados pelo regime, ou com as Comissões Municipais de Turismo de vários pontos do país, entre outras instituições públicas, levam a inferir, no que toca ao carácter ideológico e político da obra de Domingos Alvão, conotações com o regime do Estado Novo.

Desconhecendo qualquer depoimento de Alvão relativo às suas tendências políticas e tendo analisado em profundidade o seu trabalho, sensivelmente desde 1900, consideramos que o nível de participação com o regime do Estado Novo não terá excedido a adequação das características formais da sua fotografia aos valores apregoados pelo regime emergente. Os trabalhos fotográficos com que Alvão prestou colaboração aos órgãos de propaganda do Estado Novo apresentam as características das suas primeiras imagens realizadas até aos anos 20 e que são definidoras do seu estilo e afirmam um posicionamento que busca a sua génese em valores proclamados desde início do século em vários contextos culturais e não nos princípios estruturais da ideologia do regime político salazarista. Estes trabalhos valeram-lhe, no entanto, a

classificação de fotógrafo do regime, que julgamos exagerada, da mesma forma como se classificaram vários artistas, arquitectos, pintores e escultores do mesmo período.

Apesar disso, uma análise correcta da significação da ligação de Alvão ao Estado Novo e respectiva máquina de propaganda, ou melhor, a avaliação do empenhamento de Alvão em múltiplas colaborações com o Estado Novo só será completamente descortinado com um estudo apurado dos arquivos do S.P.N. / S.N.I., que não pudemos levar a cabo por razões que explicámos na Introdução. Possíveis ligações de Alvão com o Cinema permanecem outrossim suspensas. Ficamos, no entanto, com a convicção de que o trabalho levado a cabo por Alvão desde o início da sua actividade fotográfica, que aqui considerámos em 1900, foi extremamente marcante na conjuntura cultural portuguesa e decisivo na propaganda do regime político vigente a partir de 1932.

Este estudo, em que tentámos re-analisar algumas questões que enformam as reflexões sobre a cultura portuguesa do século XX, mais não almeja senão servir de base a novas investigações e reflexões cujo interesse, eventualmente, poderá despertar e para o desenvolvimento dos quais é pressuposto o estudo de fontes cujo acesso, ao tempo da feitura do presente trabalho, se mostrava ainda dificultado.

Levantamento analítico de fotografias de Alvão impressas em Periódicos:

A FAZENDA

- Ano 37, nº 1, Janeiro 1942 - p. 18 e 19 - 8 fotografias de Alvão como ilustração do artigo «Portugal» - identificação: «Fotos Alvão (Porto). Deferência de Alípio Dias e Irmão (Porto) Portugal» - Legendas: 1. Palheiro e Celeiro de uma casa de campo Portuguesa; 2. Vindima e transporte de uvas para o Lagar, no Douro, região produtora dos famosos vinhos do Porto; 3. Uma casa de lavradores; 4. Sulfatando o vinhedo; 5. O famoso vinho do Porto desce o Douro em lindos Barcos Rabelos, a caminho do entreposto donde é exportado para todo o mundo; 6. Os moinhos de vento dão asas à paisagem; 7. Lavradores de Alto Douro; 8. (não legendada) Minhota com cesto de uvas à cabeça.
Total: 8

A INDÚSTRIA NACIONAL - Porto. (1935-1936)

Editor e Administrador: Acácio Barradas; Secretário da Redacção: Aires de Barros; Director e Proprietário: Álvaro Barradas; Repórter Fotográfico: Mário da Silva; Tem uma Secção de Indústria Cinematográfica.

- Ano I - nº 1, 31 Julho 1935, capa - 1 fotografia de Alvão, assinada - «Um aspecto da importante fábrica - Cordoaria Electro-Mecânica do Porto - soberano na Imponência e no rigor do alinho» - aspecto da maquinaria sem pessoas, assinada, cian; 1 fotografia de Alvão de anúncio à Fabrica Nacional de Bicicletas - movida a electricidade - Vilarinho & Moura, Lda. - Grande Prémio de Honra – fotografia de grupo, possivelmente dos trabalhadores da fabrica - assinada

- Ano I - nº 5, Fevereiro 1936, p. 21, 22 e 23: 10 fotografias de Alvão - assinadas - fotografias de fábricas sem pessoa: 1) Empresa Industrial de Negrelos, lda.; 2. Fábrica de Fiação e Tecidos do Jacinto, Lda. Porto; 3) e 4) Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso, Lda, Santo Tirso; 5) Empresa Fabril do Norte, Lda, Senhora da Hora; 6) Companhia Fabril de Salgueiros, Porto; 7) Empresa Industrial de Santo Tirso Lda; 8) Fiação e Tecidos de Delães - Famalicão; 9) Secção de Tecelagem da Fábrica do jacinto, Lda. Porto; 10) Companhia de Tecidos de Salgueiros.

- Ano II - nº 16, Julho 1937, p. 10: 1 fotografia de Alvão - a ponte D. Maria I vista de Gaia de uma torre sineira, não assinada, nem identificada, já publicada em outra revista; p. 12 a 20: 32 fotografias de Alvão como ilustração ao artigo «O vinho do Porto» a propósito da participação Portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937 (a maior parte delas são assinadas e noutras em que não aparece a assinatura é provável que a tenham, mas a impressão de má qualidade e em pequenas dimensões não permite que seja visível): 1) Uvas do Douro (grande plano); 2 - 5) Expressivos aspectos da região duriense; 6 - 9) Quintas do Douro, Solares do incomparável Vinho; 10 - 16) Costumes Regionais - Douro; 17 - 20) Vindimas - uma das mais alegres fainas vinhateiras; 21) Retrato de uma bela camponesa entre a vinha, sorridente, sem olhar para a câmara, comendo um bago de uva; 22) caixas de vinho a serem carregadas junto ao rio com uma grua; 23 - 28) Barco Rabelo - Vários aspectos; 29 - 32) Instituto do Vinho do Porto.

- Ano III - nº 17, Outubro, p. 4 a 12: 13 fotografias de Alvão – ilustração do artigo «A I Feira das Colheitas» e «O Instituto do Vinho do Porto na Feira das Colheitas» - assinadas: 1) o expressivo aspecto do Stand da Associação Industrial Portuense vendo-se, ao fundo, o do Sindicato Agrícola dos

Lavradores Portuenses; 2 - 3) Dois aspectos sugestivos da faina do trigo; 4) Iluminada por potentes projectores, a fachada do Palácio é uma feira de luz, em que sobressaem seus motivos decorativos; 5) A Arte da Pirotecnia em toda a sua beleza, por ocasião da inauguração da feira (fogo de artifício); 6) Arado Branco, espelhando … espelho da vida rude … Cava bem fundo, lavrando Ia bois! Deus vos ajude; 7) Secção de Arte Popular; 8) Flores - interessante aspecto da Feira; 9) Dois encantadores sorrisos, espelho da alma simples e gentil da gente do nosso campo, tão bem traduzido nestas encantadoras «vianesas»; 10 - 11) Ao fundo, a fachada do Stand do I.V.P.; 12 - 13) sem legenda - aspecto do stand.
Total: 58

AGAPÊ - HP - Mensário de Automobilismo, Aviação e Turismo.
- nº 2, Abril 1938 - 1. Retrato por Alvão de Rodolfo Teixeira, presidente do Grémio dos Industriais de Transporte em Automóvel (assinada); 2. Aspecto da Exposição Opel - 1938, realizado no concessionário do Norte desta marca e inaugurado em 12 do corrente (assinada); 3. Panorama da serra da Estrela - com duas fotografias coladas na horizontal - aspecto branco geral da neve, com estrada também branca e um homem ao longe; 4. Trecho da estrada na Serra da Estrela, com um volumoso tapete de neve.
Total: 4

ANAIS DO INSTITUTO DO VINHO DO PORTO - Edição do Instituto do Vinho do Porto, 1940-1953.
- Ano de 1940: Ilustração do artigo «Praticas Culturais nos vinhedos Durienses antes e depois da invasão filoxérica»: p. 32 – 1) assinada, preto e branco, panorâmica composta por 4 fotografias de negativo de 35mm: «A região Duriense - o coração do Portugal Vitícola - estranho cadinho onde sob a benção do sol e por singular magia, a videira produz um néctar digno da mesa dos Deuses - O Vinho do Porto» - excelente gradação tonal, sem que a montagem das 4 fotografias seja muito perceptível, aliás, é necessário olhar com atenção para perceber quantos negativos formam a imagem final; p. 40 – 2) casas abandonadas no cimo da serra e caminho; 3) encosta da serra; 4) uma vista panorâmica, não assinada, composta por 4 fotografias verticais, cuja montagem é praticamente imperceptível; p. 47 – 7 fotografias assinadas, p. e br., têm os seguintes textos de acompanhamento: «Nas vinhas antigas os "calços" de baixa altura apresentam-se como curvas de nível que se adaptam ao terreno; os "geios", muito estreitos, contêm normalmente uma ou duas fiadas de cepas»; «...nas vinhas modernas os "calços" são altos e têm a forma de linhas quebradas, apresentam no seu conjunto o aspecto dum verdadeiro traçado geométrico; os "geios" são largos e como tal podem albergar cinco e seis bardos»; «A preparação da terra extremamente onerosa e demanda em trabalho ingente heróico.»; «Para levar a cabo tão gigantescas tarefas, onde a dinamite, por vezes, empresta o seu concurso, dispende-se um trabalho titânico que tem jus à admiração e respeito por todos.» 5) Encostas do Douro - um bom contraste em conjunto com uma iluminação natural adequada dá a ideia de um solo serpenteado - plano cheio de uma só encosta; 6) bom contraste - 1º plano: encosta em socalcos - com vinhas a fazer riscas serpentinadas - 2º plano: o resto da serra já sem grande definição; 7) encosta do Douro - 1º plano:

encosta abrupta que cai sobre o rio - socalcos desfazem a inclinação entre patamares marcadas por sólidos muros de secção rectangular, muros ("calços" é como se chamam) que avançam em linha recta, pelo que para seguirem as curvas da encosta mudam de direcção em ângulos acentuados; 8) visão de longe de encostas com a característica da fotografia anterior; casario ao fundo do vale; 9) Panorâmica composta de 2 fotografias cuja junção é quase imperceptível - preparação da terra - longas linhas dos calços - boa visão de conjunto; 10) homens do campo abrindo a terra para a construção de calços e preparação da terra; 11) 1 "Panorama" de 2 fotografias juntas na vertical pelo que, tendo em conta o formato, não é perceptível ser montagem; explosões de dinamite para abrir fossos na terra; p. 58, 65, 68 e 72: fotografias 12) 13) 14) e 15);

Ano de 1942, 2º Volume – fotografias de Alvão no artigo «Panorama económico do Vinho do Porto na actualidade», pelo Dr. Arménio Salgado (director adjunto do I. V. P.); 16) p. 212: «Visita do Grupo Parlamentar Franco-Português ao Douro, em 1935 - a chegada ao Pinhão» - assinada - tomada de vistas de ponto superior ao da imagem, vendo-se muitas pessoas saindo da gare (?) do pinhão e alguns automóveis - sem interesse de maior do que o da documentação do acontecimento - dim. aprox. 15x20cm - sem nenhum efeito estético de relevo - p. e br.; 17) p. 216: « Visita do Grupo Parlamentar Franco-Português ao Douro, em 1935 – chegada da comitiva a Molêdo» - assinada - um pequeno grupo de pessoas atrás dos quais se vêem duas longas filas de automóveis, acompanhadas por uma também longa fila de árvores (amendoeiras em flor?) que embeleza a imagem e mais acentua o cumprimento do estacionamento dos carros - dim. aprox. 15x20cm - sem maior interesse - p. e br.; 18) p. 224: « Visita do Grupo Parlamentar Franco-Português ao Douro, em 1935 – aspecto do almoço oferecido pelo I. V. P. na casa dos lagares numa quinta do Douro» - assinada - tomada de vistas a partir de ponto superior, dim. aprox. 15x20cm - p. e br.; 19) p. 256: «Exposição Internacional de Paris, em 1937 - Aspecto exterior do Barco Rabelo onde foi instalado um dos «Bars» do I. V.P., quando ainda no rio Douro» - assinada – tomada de vistas a partir da margem de Gaia, vendo-se atrás do barco, que enche o 1º plano da imagem, ao centro, a cidade do Porto, a partir da Ribeira, numa atmosfera suave de alguma neblina, p. e br - dim. aprox. 15x20cm; 20) p. 264: «Exposição Internacional de Paris, em 1937 - Interior do «Bar» instalado no Barco Rabelo» - assinada - boa iluminação de interior aproveitando a luz que trespassa pela janela da porta - sem pessoas - p. e br., dim. aprox. 15x20cm; 21) p. 272: «Exposição Internacional de Paris, em 1937 - outro aspecto do «Bar» instalado no Barco Rabelo» - assinado - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm, sem pessoas; 22) p. 280: « Exposição Internacional de Paris, em 1937 - o barco rabelo no Sena, junto dos Pavilhões de Portugal e do I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm. - vista a partir do Sena do Pavilhão junto à margem do rio - imagem sem interesse de maior e com tomada de vistas comum às fotografias que ilustram o pavilhão português na exposição de Paris de 1937, sem pessoas; 23) p. 284: «Exposição Internacional de Paris, em 1937 - o pavilhão do I.V.P. esteve sempre "au grand complet"...» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - tomada de vistas a partir do interior da esplanada do pavilhão do I.V.P., vendo-se atrás do mesmo o rio e os pavilhões na outra margem - com pessoas sentadas na mesa da esplanada; 24) p. 288: « Exposição Internacional de Paris, em 1937 - um aspecto do pavilhão do I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm. - vista lateral do pavilhão vendo-se apenas a zona avançada da esplanada com mesas e cadeiras, com pessoas, o piso superior e no rés-do-chão a multidão em pé; 25) p. 296: « Exposição

Internacional de Paris, em 1937 - outro aspecto do pavilhão do I.V.P.» - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - tomada de vistas lateral ao edifício, do lado oposto à fotografia anterior, podendo-se ver ainda o rio e do outro lado a Torre Eiffel; 26) p. 304: «I Feira das Colheitas, no Palácio de Cristal, em 1937 - visita do elemento oficial ao pavilhão do I.V.P.» - assinada - p. e br. - fotografia interior com grupo de personalidades na prova dos vinhos - sem interesse de maior - dim. aprox. 15x20cm; 27) p. 312: «I Feira das Colheitas, no Palácio de Cristal, em 1937 - aspecto exterior do pavilhão do I.V.P.» - assinada - p. e br. - sem pessoas - sem interesse - dim. aprox. 15x20cm; 28) p. 320: «I Feira das Colheitas, no Palácio de Cristal, em 1937 - aspecto interior do pavilhão do I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - sem pessoas; 29) p. 384: «V Congresso Internacional da Vinha e do Vinho, em 1938 - um aspecto da visita dos congressistas à região do Douro, a convite do I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - vista de uma encosta do Douro em que uma longa curva da estrada é preenchida por uma longa fila de automóveis dos congressistas; 30) p. 392: «V Congresso Internacional da Vinha e do Vinho, em 1938 - a sala da Biblioteca do I.V.P. preparada para receber os ilustres congressistas» - assinada - p. e br. - sem interesse de maior - dim. aprox. 15x20cm; 31) p. 396: «V Congresso Internacional da Vinha e do Vinho, em 1938 - um grupo de congressistas durante o "Pôrto de Honra" oferecido pelo I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm. - o grupo das pessoas no interior de uma das salas; 32) p. 400: «V Congresso Internacional da Vinha e do Vinho, em 1938 - o almoço oferecido pelo I.V.P. aos congressistas» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - grupo de pessoas sentadas à mesa na sala do almoço; 33) p. 408: «V Congresso Internacional da Vinha e do Vinho, em 1938 - aspecto da sessão solene no palácio da Bolsa» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - vista geral da assistência da sessão com os congressistas sentados; 34) p. 416: «Exposição do Mundo Português em 1940 - aspecto geral, vendo-se no primeiro plano a Nau «Portugal» onde o I.V.P. esteve representado» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - vista a partir do rio vendo-se atrás o mosteiro dos Jerónimos, sem interesse de maior, sem pessoas; 35) p. 424: «Exposição do Mundo Português em 1940 - vista exterior do pavilhão do I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm. - vista da fachada do pavilhão que se assemelha a um solar do norte - sem pessoas; 36) p. 428: «Exposição do Mundo Português em 1940 - um aspecto da sala do Bar no Pavilhão do I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aproximadas 15x20cm - sem pessoas, boa iluminação; 37) p. 432: «Exposição do Mundo Português em 1940 - um aspecto da sala do Bar no Pavilhão do I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - sem pessoas, perspectiva diferente da anterior; 38) p. 440: «Exposição do Mundo Português em 1940 - aspecto do Bar instalado na Nau» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm. - com pessoas sentadas nas mesas, ao ar livre, no convés da nau; 39)p. 444: «Exposição do Mundo Português em 1940 - aspecto de uma das dependências interiores ocupadas pelo I.V.P.» assinada - p. e br. - dim. aprox. 15x20cm - imagem interior da nau, sem pessoas; 40) p. 448: «Exposição do Mundo Português em 1940 - outro aspecto de uma das dependências interiores ocupadas pelo I.V.P.» - assinada - p. e br - dim. aprox. 15x20cm - vista da dependência no interior da nau, sem pessoas; 41) p. 456: «Exposição do Mundo Português em 1940 - ainda outro aspecto de uma das dependências interiores ocupadas pelo I.V.P.» - assinada - p. e br. - dim . aprox. 15x20cm. - sem pessoas - interior da nau.

Ano de 1949: 2º Volume - com fotografias de Alvão como ilustração a este volume dedicado às «Demarcações Pombalinas no Douro Vinhateiro», pelo Eng. Agrónomo Álvaro Baltazar Moreira da Fonseca: 42) p. 55: «Capela de Santa Marta, padroeira da Região Vinhateira do Douro, em Santa Marta de Penaguião» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 5x7cm - vista do exterior da capela e da sua cerca, sem pessoas; 43) p. 80-81: «Margem Direita do Rio Douro entre Barqueiros e Vila Marim» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 12x48cm - panorama composto por 3 fotografias vista geral da margem direita tomada do alto da margem esquerda pelo que ainda se vê parte desta, sem pessoas; 44) p. 85: «Pelourinho de Mesão-Frio» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 5x9cm - vista do pelourinho no largo das povoação com casa antiga por detrás - sem pessoas; 45) p. 86: «Capela do Mártir (Vila Marim)» - assinada - p. e br. - dim. aprox. 7x10cm - vista exterior da capela, sem pessoas; 46) p. 87: «Cruz de Loureiro - encruzilhada donde partem caminhos para Vila Marim, Ponte Cavalar, Cidadelhe e Vila Cova» - assinada - p. e br. - estrada de terra de aldeia, um carro de bóis e a encosta; 47) p. 96: «Quinta das cabanas (Sanhoane)» - assinada - p. e br. - vista exterior da casa da quinta, com a serra ao fundo; 48) p. 102: «Cruzeiro do Senhor da Costa (Cumieira)» - assinada - p. e br - imagem de um pequeno cruzeiro muito tosco, inserido num nicho de fundo aberto; 49) p. 120: «Lugar do Portal Isqueiro (Valdigem)» - assinada - p. e br. - vista de um caminho da serra, ao fundo com um homem carregando um poceiro; 50) p. 130: «Cruzeiro em Vilarinho dos Freires» - assinada - p. e br. - vista do cruzeiro, tendo em segundo plano o fundo branco de uma casa e mais ao longe o resto da serra; 51) p. 131: «Capela de S. João em Santo Xisto» - assinada - p. e br. - vista do alto, vendo-se a capela de cima e lateralmente e ao fundo a serra que desce pela encosta; 52) p. 135: «Casa do Vale ou Amarela e Capela de Nª Srª do Amparo que foi do Alferes Manuel Gouveia Pinto (Presegueda)» - assinada - p. e br. - vista exterior da casa apanhando o lado da capela; 53) p. 148/149: «Vale do Rio Tanha» - assinada - p. e br. - panorâmica - montagem com duas fotografias na posição vertical dando a ideia de se tratar de uma ampliação de 35mm, já que o tamanha é proporcional, mas agora com maior da definição, vista da serra e dos seus vales com grande amplitude; 54) p. 170: «Pormenor do Pelourinho de Provezende» - assinada - p. e br. - apenas se vê o topo/remate do pelourinho; 55) p. 173: «Encostas da Folgosa ou Salgueira (Estrada Pinhão-Favaios)» - assinada - p. e br. – vista da encosta, sem artifícios - a má impressão não permite realçar os contrastes do terreno provocados pelos muros de xisto e a mistura de terra e pedra; 56) p. 176/177: «Pinhão - O centro mais afamado do Douro Vinhateiro» - assinada - p. e br – vista ampla sobre o vale do pinhão, em 1º plano são visíveis as encostas em surribas, com os socalcos bem destacados - ao fundo, o resto dos montes desfaz-se em névoa sob um céu bem moldado; 57) p. 196: «Capela de Santa Bárbara» - assinada - p. e br. - vista das traseiras da capela; 58) p. 202: «Ruinas da Muda (1792) - Soutelinho» - assinada - p. e br. - vista da entrada de qualquer antiga construção, de que apenas parece sobrar um muro de xisto e a estrutura da porta: verga e pilares; 59) p. 216: «Pedra de Armas em Penelas» - assinada - p. e br. - imagem do brasão na parede da casa e o cunhal desta; 60) p. 222: «Brasão da Casa Grande (Povoação)» - assinada - p. e br. - vista do brasão no cimo do edifício onde terá sido usada uma lente de aproximação.

Ano de 1950: 2º Volume - com imagens de Alvão como ilustração a este volume dedicado às «Demarcações Pombalinas no Douro Vinhateiro - II», pelo Eng. Agrónomo Álvaro Baltazar Moreira da Fonseca. (notas: existem muitas outras imagens, mas que não são identificadas e que por isso não

incluímos aqui): 61) p. 38: «Capela de Santo António (Vila Cova)» - assinada - p. e br. - vista do exterior da igreja e duas/três mulheres do campo ao fundo conversando; 62) p. 42: «Brasão da Casa da Quinta de Sobre a Fonte (Fontelas)» - assinada - p. e br. – imagem cheia do brasão; 63) p. 49: «Marco no Caminho da Costa (Cumieira)» - assinada - p. e br. - imagem cuidada tendo o marco em primeiro plano, na oblíqua, no lado esquerdo da fotografia, rasgando o restante espaço as linhas vincadas das vinhas; 64) p. 51: «Marco no Silhão (Cumieira)» - assinada - p. e br. - vista do marco; 65) p. 82/83: «Marco no Pendão (Persegueda) qual sentinela vigilante…» - não assinada - p. e br. - panorâmica composta por 4 fotografias - o marco no extremo esquerdo da fotografia deixando ver no resto da imagem toda a encosta, a descida para o vale, de novo as encostas ascendentes e ao fundo os montes desaparecendo em esfumado; 66) p. 108: «Lugar do Carqueijal (Provezende)» - assinada - p. e br. - caminhos convergentes na serra - um deles sobe a encosta, nele um homem, o céu bem moldado; 67) p. 128/129: «Margem esquerda do Rio Douro (Barrô e Penajóia)» - não assinada - p. e br. – panorâmica composta por 3 fotografias horizontais - a curva do rio é capturada pela sequência de imagens, apresentando o detalhe dos montes ao perto, mas esfumados já ao longe; 68) p. 134: «Marco na Quinta de Santo António (Valdigem)» - assinada - p. e br. – simples imagem do marco; 70) p. 136: «Marco no Barreiro (Valdigem)» - assinada - p. e br. - simples imagem do marco; 71) p. 137: «Marco na Malpica (Parada do Bispo)» - assinada - p. e br. - o marco entre o restolho do campo, a serra, por de cima, ao fundo; 72) p. 138: «Marco na Santa Eufémia (Parada do Bispo)» - assinada - p. e br. - simples imagem do marco; 73) p. 150: «Lugar do Pai Calvo (Marmelal)» - assinada - p. e br. - vista do lugarejo no cimo da serra; 74) p. 151: «Pinheiro do tedo» - assinada - p. e br. - imagem de um grande pinheiro; 75) p. 153: «Quinta do Convento de S. Pedro das Águias (Távora)» - assinada - p. e br – tomada de vistas interessante apanhando as águas de um pequeno tanque em frente da capela e que a reflectem; 76) p. 197: «Capela do Calvário (S. Mamede de Riba Tua)» - imagem do exterior da capela; 77) p. 205: «Estalagem do Capelão (Tralhariz)» - assinada - p. e br. - vista exterior de uma casa de rés-do-chão, de pedra não aparelhada; 78) p. 208: «Câmara Municipal (Alijó)» - assinada - p. e br. - vista correcta do exterior da Câmara; 79) p. 242: «Capela, Vale e Quinta de S. Martinho (Nagoselo) - assinada - p. e br. - vista abrangente do referido na legenda, a partir do lado «de cá» do rio - imagem delicada e com bom enquadramento; 80) p. 253: «Lamego (vista parcial)» - assinada - p. e br. - tomada de vistas a partir do alto do Santuário de Nª Sr.ª dos Remédios, vendo-se a cidade de Lamego ao fundo sob um céu pesado e bem conseguido; 81) p. 273: «Cachão da Valeira (S. João da Pesqueira)» assinada - p. e br. - vista do vale e o rio ao fundo do mesmo, tirada do topo da serra que mergulha naquele abruptamente.

Ano de 1951: 1º Volume – 82) Estampa I: «O Rio Douro a banhar a Terra de Portugal - …Por toda a parte são rudes e angulosos perfis de montanha…São ásperos e agressivos os formidáveis paredões e alcantilados.» - assinada - p. e br. - vertical - imagem bem conseguida do rio no fundo das escarpas rochosas da montanha - imagem agreste - declives abruptos - expressividade conseguida pelo ângulo abrangente no sentido vertical e na inclinação da máquina de cima para baixo - impressão razoável dentro das limitações; 83) Estampa II - nº 1: «Nos campos construídos cultiva-se a vide e a oliveira, sem deixarem de frutificar a figueira, a amendoeira e os ciprestes - No geio do primeiro plano, homens protegidos da chuva pelas palhoças, procedem à poda» - assinada - p. e br. – encosta da montanha com homens nos seus trabalhos de preparação da vinha com os seus capotes de palha; 84) Estampa II - nº 2:

«Panorama típico da região duriense - É a característica paisagem urbana dos campos construídos, na qual os calços, de baixa altura, seguem as linhas de nível do terreno; os geios contêm normalmente uma ou duas fiadas de cepas» - assinada - p. e br. - imagem bem conseguida pelos contrastes que se consegue dar aos sucessivos degraus do terreno que seguindo as curvas de nível apresentam um interessante serpentinado - impressão que permite obter este efeito; 85) Ano de 1951: 2º Volume - com fotografias de Alvão como ilustração a este volume dedicado às «Demarcações Pombalinas no Douro Vinhateiro - III», pelo Eng. Agrónomo Álvaro Baltazar Moreira da Fonseca. (notas: existem muitas outras imagens, mas que não são identificadas e que por isso não incluímos aqui): 86) p. 25: «Cruzeiro de Fontes (Fontes)» - assinada - p. e br. - imagem simples do cruzeiro; 87) p. 40: «Quinta da Senradela Velha (Vilar de Maçada)» - assinada - p. e br. - vista geral; 88) p. 43: «Ruínas na Muda (Soutelinho - Favaios)» - Assinada - p. e b.; 89) p. 48: «O Rio Varosa junto à ponte no caminho de Sande-Valdigem» - assinada - p. e br. - tomada de vista quase junto à altitude do rio, de onde se erguem as elevadas escarpas rochosas - má impressão, mas imagem bem conseguida; 90) p. 54: «Pinheiro na Foz do Rio Tedo» - assinada - p. e br.; 91) p. 60: «Claustro da Quinta de S. Pedro das Águias (Távora)» - assinada - p. e br. – imagem bem conseguida do interior do claustro; 92) p. 63: «O Douro junto à Foz do Rio Távora» - assinada - p. e br. - imagem de grande amplitude - panorâmica com um só fotograma - boa tomada de vistas; 93) p. 64: «A Casa do Cabo, em S. João da Pesqueira» - assinada - p. e br. - vista exterior da parte central da casa; 94) p. 136: «Cruzeiro do Senhor da Costa (Cumieira)» - assinada - p. e br.; 95) p. 142/143: «Alvações do Corgo, vista da Azinheira» - não assinada - p. e br. – panorâmica resultante de fotomontagem de três negativos em sentido horizontal; 96) p. 166: «Marco no Monte Calvelo, no Enxudreiro (Canelas) - assinada - p. e br.; 97) p. 172: «Marco na Quinta de Vale do Fojo (Vila Seca de Poiares)» - assinada - p. e br.; 98) p. 184: «Marco no Carvalhal - Muda (Soutelinho)» - assinada - p. e br.; 99) p. 198: «Marco entre Travassinhos e o Ribeiro da Pousa (Loureiro)» - assinada - p. e br.; 100) p. 213, «Marco na Quinta de Castelo de Borges» - assinada - p. e br.; 101) p. 214, «Marco próximo da estrada Foz do Tedo (Santo Adrião)» - assinada - p. e br.; 102) p. 215, «cabeços da Arguedeira (Marmelal)» - assinada - p. e br.; 103) p. 216 «Marco na Quinta do Fojo» - assinada - p. e br.; 104) p. 225: «O Rio Douro no Cajão da Valeira» - assinada - p. e br. - imagem bem conseguida do vale e das montanhas, com bom tratamento de contrastes, densidades e nuvens; 105) p. 228: «Pedra de Armas da Casa Grande, em Guiães» - assinada - p. e br.; 106) p. 232: «Pelourinho e a antiga Câmara Municipal de S. Mamede de Riba Tua» - assinada - p. e br.; 107) p. 238: «Aspecto do Fradinho (Estrada Tabuaço-Távora)» - assinada - p. e br.; 108) p. 275: «Pelourinho de Gouvães» - assinada - p. e br.;

Total: 108

ARTE - ARCHIVO DE OBRAS D'ARTE - Marques Abreu. 1905-1912

Ano VII- nº 74 - Fevereiro de 1911, p. 10 e 11: 1 fotografia da Fotografia Alvão - não assinada, mas legendada - «Retrato de José Júlio de Souza Pinto»

Total: 1

ARTE - Revista Ilustrada - Lisboa. Director e Editor: Armando Bastos Silva. Ano I, nº 1, 18 Nov. 1917.

Ano I, nº 3, 9 Dez. 1917, p. fora de texto - fotografia de Alvão, assinada e legendada «Silêncio do Ave - Sto. Tirso - Domingos Alvão» - p. e br. - data na fotografia: 1916 – rapariga do campo nas margens do ave contemplando as águas espelhadas.

Total: 1

BOLETIM DA CASA DO DOURO - Propriedade da Federação dos Vinicultores da Região do Douro (Casa do Douro). Director e Editor: Dr. Fernando Augusto Bandeira. Casa do Douro - Régua.

nº 6, Junho 1946: p. 24 - 2 fotografias de Alvão, ilustrando o artigo «Pelo Douro... Arte na Região: as tapeçarias do Museu Regional de Lamego», por João Amaral - 1) reprodução da tapeçaria flamenga (séc. XVI) «A virtude e os Vícios»; 2) reprodução da tapeçaria flamenga (séc. XVI) «Vários episódios da lenda de Laio e Édipo».

Total: 2

CIVILIZAÇÃO

nº 25, Julho 1930 - pág. 69 - 1 retrato de Domingos Alvão

Total: 1

COLÓQUIO - ARTES -

- nº 51, Dezembro de 1981, págs. 42-49. VIEIRA, Joaquim - *O Fotógrafo Alvão e as suas pupilas - subsídios para a história da fotografia em Portugal*.

Total: 8

CONSERVAS - Propriedade dos Industriais de Matozinhos. Leixões. Director: Silva Gay.

Ano II, nº 13, Janeiro 1937, p. 26, 27 e 28 (e repetição das mesmas nas ps. 95 e 96 do nº 60, de Dez. de 1940): 3 fotografias da Fábrica de Farinha de Peixe – reproduzidas a cian, imagens interiores, sem pessoas, apenas maquinaria, assinadas com o selo habitual; p. 35: 4) fotografia do interior de uma fábrica da indústria de conservas – Fábrica de Conservas Sagrada Família, «Secção do Vazio» - reproduzida a cian, sem pessoas – assinada; p. 46 – 5) fotografia da Secção de enlatamento da Fábrica de Conservas da Sagrada Família, «Enlatamento» - cian - com pessoas: mulheres sentadas em linha para produção em série.

nº 31, Julho 1938, p. 10 - repetição da fotografia de Alvão já publicada no nº 12, p. 27, em cian.

nº 36, Dezembro 1938, p. 40 - repetição das fotografias de Alvão já publicadas no nº 12, p. 27 e 28, agora impressas a preto e branco.

nº 36, Dezembro 1938, p. 29 - repetição da fotografia de Alvão publicada no nº 12, p. 46, agora impressa a sépia, mais duas fotografias 6) e 7) - assinadas - sépia - do interior da mesma fábrica mas com outras tomadas de vistas.

Total: 7

CORREIO DE PORTUGAL - Lisboa (1923-1941)

Ano VII, nº 32, 6 de Março de 1935: 1 fotografia de Alvão como ilustração do artigo «Portugal…», em inglês, assinada e legendada: «Carrying the grapes to the "lagares"»

Total: 1

DOURO - ESTUDOS E DOCUMENTOS - I.V.P. / Universidade do Porto / Universidade de Trás-os-Montes. Coordenação: Gaspar Martins Pereira. Direcção: Armando Pimentel / Alberto Amaral / João Manuel Gaspar Torres,…; Conselho de Redacção: António Barreto, …

Nº 1 - Primavera 1996 - 2 fotografias de Alvão.

Nº 2 - 1996 (Ano I) - 1 fotografia de Alvão

Nº 3 - 1997 (Ano II) - 4 fotografias de Alvão

Nº 4 - 1997 (Ano II) - 4 fotografias de Alvão

Nº 5 - Primavera 1998 - 5 fotografias de Alvão

Total: 12

GAZETA DAS ALDEIAS, Semanário ilustrado de propaganda agrícola e vulgarização de conhecimentos úteis / Prop. Dir. publ. (e fundador) Júlio Gama (e outros); Ed. F. Sá Ferreira Guimarães (e outros); Porto: F.S.F.G., 1896 (ano 1, nº 1-)

1º semestre de 1929: nº 1539, 34 Ano, 17 Março - capa de Domingos Alvão «Na eira: escolhendo feijão» - cena rural, rapariga na eira com alfaias remexendo com a vara nos feijoeiros já secos no chão da eira.

Ano de 1930: 2º semestre: p. 386: fotografia assinada (Alvão / Porto) da casa Alvão & Cª «Segunda Exposição Nacional do Milho no Palácio de Cristal - aspecto do palco; junto ao palco, no princípio da nave, vêem-se as máquinas de transplantar apresentadas pela Gazeta das Aldeias e que foram muito apreciadas»

Ano de 1934: nº 1790, Janeiro 1934 - capa com fotografia de Domingos Alvão - rapariga minhota sentada em rochedo; nº 1791 - capa com fotografia de D. Alvão - rapariga do campo, descalça, junto a palheiro; nº 1792 - capa com recorte de uma fotografia de Alvão - juntas de bois a lavrar; nº 1793 - capa com recorte de fotografia de Alvão - mulher do campo com alfaias; nº 1794 - capa com fotografia de Alvão - mulher do campo na Nossa Senhora da Piedade – Lousã; nº 1795 - capa com fotografia da vindima do Douro – Alvão; nº 1796 - capa com recorte de fotografia de Alvão - duas mulheres do campo na lavoura; nº 1798 - capa com recorte de fotografia de Alvão - mulher sentada junta ao rio; nº 1800 - capa com fotografia de Alvão - um português da Guiné na Exposição Colonial Portuguesa; nº 1801 - capa com fotografia de Alvão - duas mulheres africanas junto de uma cabana na Exposição Colonial Portuguesa; nº 1802 - capa com fotografia de Alvão - bailadeiras indianas na Exposição Colonial Portuguesa; nº 1803 - capa com fotografia de Alvão - Mamadu Sissé - R... dos Mandingas - Guiné - na Exposição Colonial Portuguesa; nº 1805 - recorte de uma fotografia de Alvão - mulher junto de carroça, em pose, com alfaias; nº 1807 - capa com fotografia de Alvão - vindima no Douro - mulher entre as vinhas; nº 1808 - capa com fotografia de Alvão - duas mulheres do campo - cortando o milho; nº 1809 - capa com fotografia de Alvão - representação da Lavoura no Cortejo do Império, na

Exposição Colonial Portuguesa; a bandeira da Associação Central da Agricultura Portuguesa transportada por Campinos; p. 625 - retrato de Henrique Galvão por Alvão. p. 639 a 643 - fotografias de Alvão (só três é que estão assinadas, mas devem ser todas dele, já que se referem à Exposição Colonial Portuguesa e ao seu cortejo do Império); nº 1810 - capa com fotografia de Alvão - três mulheres com costumes de Moreira da Maia; nº 1811 - capa com fotografia de Alvão - mulher com costumes domingueiros de Valadares – Gaia; nº 1812 - capa com fotografia de Alvão - mulher na vindima do Douro com os poceiros cheios de uvas; nº 1813 - capa com fotografia de Alvão - rapariga na apanha da fruta com escadote;

Ano de 1935: nº 1814 - capa com fotografia de Alvão - mulher a costurar num alpendre de uma casa; nº 1815 - capa com fotografia de Alvão - pátio interior de uma casa grande de aldeia com pessoas, animais, alfaias; nº 1816 - capa com fotografia de Alvão - mulher ceifeira no campo; nº 1817 - capa com fotografia de Alvão - mulher na eira a preparar o milho; nº 1818 - capa com fotografia de Alvão - mulher na apanha da azeitona, debaixo da oliveira e com cesto com azeitonas à frente; nº 1819 - capa com fotografia de Alvão - mulher do campo sob alpendre juntando as espigas do milho; nº 1820 - capa com fotografia de Alvão - mulher saindo de um palheiro minhoto; nº 1821 - capa com fotografia de Alvão - mulher a fiar numa cave rústica; nº 1822 - capa com fotografia de Alvão - duas mulheres do campo lavando os tonéis do vinho; nº 1823 - capa com fotografia de Alvão - pessoal na vindima de enforcado; nº 1824 - capa com fotografia de Alvão - duas mulheres em descanso numa varanda rústica em poses “delicadas”; nº 1825 - capa com fotografia de Alvão - mulher descansando numa cave, sentada e com a cabeça encostada em sacos de cereais - parte de uma das fotografias publicadas por J. Vieira; nº 1826 - capa com fotografia de Alvão - duas mulheres do campo, em pose, na eira e com as alfaias; nº 1827 - capa com fotografia de Alvão - mulher ceifeira, com traje minhota, em pose, de perfil e com braçada de restolho; nº 1828 - capa com fotografia de Alvão - mulher com foice e cesto; nº 1829 - capa com fotografia de Alvão - mulher na eira com peneira e sacos de cereais; nº 1830 - capa com fotografias de Alvão - mulher trajada de minhota, comendo uvas, com cacho na mão; nº 1832 - capa com fotografia de Alvão - mulher do campo de costas e cabeça a três quartos com cesto de verga na mão direita; nº 1833 - capa com fotografia de Alvão - mulheres do campo na ceifa; nº 1834 - Capa com fotografia de Alvão - mulheres lavadeiras (uma de costas, outra de frente) junto do ribeiro e casa com moinho de água ao fundo; nº 1835 - capa com fotografia de Alvão - mulheres do campo e criança - uma retira um espinho cravado no pé da outra; nº 1836 - capa com fotografia de Alvão - homem traz um peixe na ponta da cana de pesca e mostra à crianças; nº 1837 - capa com fotografia de Alvão - duas velhinhas fiam junto a uma casa de aldeia.

Ano 1936: nº 1838 - capa com fotografia de Alvão - grupo de raparigas na faina do campo, três em pé, em semicírculo olhando para fora de campo, enquanto outra, atrás, sentada num banco, olhando a câmara; nº 1839 - capa com fotografia de Alvão - rapariga do campo, com lenço sobre a cabeça fotografada de perfil, brincos minhotos; encontra-se num recanto desenhado por um tronco de uma árvore (atrás das costas) e um muro de meia altura em que apoia a mão esquerda; nº 1840 - capa com fotografia de Alvão - mulher do campo, descalça, no interior de uma loja (cave) onde se encontram maçarocas de milho amontoadas no chão; rosto sorridente e em direcção da câmara, enquanto segura na mão esquerda o “rolo” ? em que enrola a linha que vem do cesto; nº 1841 - capa com fotografia de

Alvão - rapariga do campo, em primeiro plano, sentada sobre um rochedo, com saias rodadas e lenço branco sobre a cabeça; as águas de um pequeno riacho, que segue o rochedo, separam o segundo plano, desfocado, em que se encontra a figura de uma outra moça do campo que leva ao ombro uma bilha de barro ou outro material; nº 1842 - capa com fotografia de Alvão - cian - rapariga do campo encostada num muro de um caminho rural; nº 1843 - capa com fotografia de Alvão - rapariga do campo numa janela de uma casa de granito da região, mangas arregaçadas e lenço na cabeça, brincos redondos e simples; nº 1845 - capa com fotografia de Alvão - virada a roxo - mulher do campo sentada no varandim de um alpendre, olhando para o caminho que passa em baixo enquanto fia; nº 1846 - capa com fotografia de Alvão - cian - duas raparigas junto ao poço; nº 1847 - capa com fotografia de Alvão - lavadeiras junto ao riacho; nº 1848 - capa com fotografia de Alvão - rapariga - jovem minhota com roupas escuras encostada a um palheiro olhando fixamente para a câmara; nº 1849 - capa com fotografia de Alvão - mulher num alpendre, com muito boa iluminação,1 em trabalhos de costura; nº 1850 - capa com fotografia de Alvão - sépia - duas mulheres na eira em trabalhos de campo; nº 1851 - capa com fotografia de Alvão - quatro mulheres na aldeia em trabalhos de campo, junto da eira; nº 1852 - capa com fotografia de Alvão - sépia - mulher numa loja rústica peneirando a farinha; nº 1853 - capa com fotografia de Alvão - cian - mulher descalça junto de uma eira carregando uma bilha; nº 1854 - capa com fotografia de Alvão - dois carros de feno, em caminho de pinhal, transportados por juntas de bois e cada um acompanhado por um homem; nº 1855 - capa com fotografia de Alvão - sépia - rapariga do campo, em pose, sem olhar para a câmara, no meio de fetos e vegetação afim; nº 1856 - capa com fotografia de Alvão - rapariga (“pupila”) reclinada sobre um saco de farinha numa casa de moagem; nº 1857 - capa com fotografia de Alvão - sépia - duas raparigas junto do rio em esfumado; nº 1858 - capa com fotografia de Alvão - rapariga nova olhando de frente a câmara transportando um cesto; nº 1859 - capa com fotografia de Alvão - cian - duas mulheres do campo, descalças, olhando para fora de campo, mas em pose, trazendo nas mãos a mais velha, uma foice, e a outra, algumas ramadas; nº 1860 - capa com fotografia de Alvão – sépia - mulher do campo dentro de um pequeno riacho orientando uma vaca; nº 1861 - capa com fotografia de Alvão - rancho folclórico de Moreira da Maia dançando num terreiro enjeitando seus trajes típicos;

Ano 1937: nº 1862 - capa com «Cliché da Foto Alvão - Porto» - sépia - vindimeira de perfil apanhando os cachos; nº 1863 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - mulher, de perfil e em pose, junto a ribeira, em cima de um penedo; nº 1865 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - mulheres e uma junta de bois em um prédio rural e seu terreiro, montes de feno e alfaias; nº 1866 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - virado a cian - Lavoura Minhota - mulheres e jovens rapazes na lavra da terra com arado puxado por uma junta de bois; nº 1867 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - Pastoreio - duas mulheres guardam ovelhas na serra penedosa; nº 1868 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - «Lá vem...» - loja agrícola aberta para terreiro, máquina de fiar, duas mulheres no primeiro plano, uma em pé, outra sentada, olhando para fora de campo e apontando com o dedo indicador; nº 1869 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - virado a cian - «E foi-se embora...» - varrendo a eira - duas mulheres com trajes idênticos, com vassouras na mão, olhando as duas para fora de campo; nº 1870 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «O segredo é só das duas...» - à entrada de uma loja, duas raparigas sentadas junto à soleira da porta como que a conversar;

outra chega e está de pé segurando dois cestos; nº 1871 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - carros com espigas de milho puxados por juntas de bois e orientados por mulheres; nº 1872 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «São doces como beijos...» - grande plano de mulher sobre as videiras, comendo bagos de uva, rindo e olhando para fora de campo; nº 1873 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - vindimeira na encosta da serra com vários grandes poceiros de verga à sua frente; nº 1874 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - grande ampliação, suponho, de uma fotografia com dois bois e um vitelo, vendo-se somente as suas partes dianteiras; nº 1875 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Colheita do Trigo em Miranda do Douro» - várias mulheres e homens juntando o milho na eira e ensacando;

nº 1877 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - rapariga jovem encostada à soleira da porta de uma loja com maçarocas de milho aos pés; nº 1878 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Separando o trigo do joio em Miranda do Douro» - homens na eira levando ao ar o trigo para o limpar; nº 1879 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - rapariga minhota numa varanda de um prédio rústico de grandes dimensões (fotografia muito ampliada para aproveitar um aspecto particular); nº 1880 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - minhota em pose, de perfil, à sombra da Figueira; nº 1881 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - stand da «Gazeta das Aldeias» na Exposição Agrícola e 1ª Feira das Colheitas; nº 1882 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - virada a sépia - mulher em caminho de terra guardando ovelhas e com pau para fiar a lã; nº 1883 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - rebanho de cabras na Serra do Gerez; nº 1884 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - espigueiros do Alto Minho em granito e madeira, homens e mulheres do campo e carros de bois; nº 1885 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - Rua numa aldeia do Gerez (S. João do Campo) - rua de terra entre as casas de granito, mulher de idade numas escadas de granito para uma casa e outra com cântaro às costas subindo a rua;

Ano 1938: nº 1887 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - debaixo das videiras à beira de uma casa, idoso sentado e mulheres com alfaias; nº 1887 - p. 39 - retrato de D. Alvão do Visconde de Pindela; nº 1888 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - fazendo rodopiar o fuso de fiar encostada a um espigueiro; nº 1889 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «À volta da Feira onde o negócio não correu mal» - campino montado num burro na estrada; nº 1890 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - Feira de Louça em Santo Tirso - duas mulheres na feira com o terreiro repleto de bilhas, cântaros e potes em barro; nº 1891 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - rapariga em pose dando de comer ao gado; nº 1892 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - homem com burro carregado de sacos junto a moinho de vento; nº 1893 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - Costumes Regionais - os pauliteiros de Miranda do Douro; nº 1894 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - Ponte Romana no Gerez; nº 1895 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «A transição do Velho e bucólico moinho para a grande moagem. A mecânica derruba os poetas; por favor e por algum tempo ainda conserva as moleiras...» - casa de moagem com mós mecânicas; nº 1896 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - descanso nas horas de calor - arredores de Leiria; nº 1897 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cabeça de um boi; nº 1898 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - grande plano de uma ramada de azeitonas; nº 1899 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - «Belezas de Portugal - Em plena Serra da Louzã» -

mulher em pose numa estrada de terra na descida da serra, olha para o vale; nº 1900 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - grande plano de cachos de uvas caindo das parras; nº 1901 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cenas de vindimas do Minho; nº 1902 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - Vindimeira do Douro - mulher de joelhos a vindimar com pose delicada e um sorriso de alegria; nº 1903 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cena de vindimas com mulher despejando para os poceiros maiores os cachos vindimados que trazia no seu cesto; nº 1904 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - mulher do campo, descalça, junta das maçarocas do milho debaixo de um alpendre; nº 1906 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - fotografia da mesma série da que ilustra a capa do nº 1853 - em vez de uma só mulher debruçada sobre a "meia" pipa para tirar água ou azeite com uma bilha, agora são duas, além daquela existe outra mulher atrás olhando a mesma pipa; nº 1907 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Um aspecto da Serra da Louzã» - estrada de terra que sobe a serra e mulher com cesto na mão; nº 1908 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - grupo de mulheres na apanha da azeitona - homens a varejar e mulheres a apanhar do chão; nº 1909 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - mulher na eira espalhando e limpando o milho;

Ano 1939: nº 1910 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - duas mulheres na vindima, de pé - «Já nos viu!...»; nº 1911 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - homem retirando a resina dos copos de barro que se colocam no tronco das árvores e despejando para a sua bilha; nº 1912 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - campinos montados a cavalo a tomar conta do gado nas lezírias de Santarém; nº 1913 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - duas raparigas do campo na eira junto de monte de feno com cestos e alfaias; nº 1914 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - virado a sépia - «Aspectos da vida comercial das aldeias - Uma feira em Leiria» - mulheres vendedoras em fila com os seus produtos (legumes) para venda; nº 1915 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Amendoeiras em flor - Douro» - plano de uma amendoeira em flor e outras desaparecendo por detrás no campo; nº 1916 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - mulher na estrada nos arredores de Santarém; nº 1917 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - «A luxuriante vegetação das terras de Entre-Douro-e-Minho, traduz bem a frescura, a viveza da alma portuguesa: vive, revive sempre - Um caminho de aldeia, em Fafe» - mulher em pose, com bilha na mão esquerda, olhando para a câmara; nº 1918 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Costumes Portugueses: vestuário típico das mulheres de Gaia, terra das mais lindas mulheres do Norte» - mulher junto a varandim com traje típico; nº 1919 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «sóbrio, extenso, grandioso sempre, o Douro, berço do inegualável Porto, rei dos Vinhos, vinho dos Reis.» - vista geral de encostas repletas de vinhas; nº 1920 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Belezas dos Rios de Portugal - um trecho do Tâmega» - vista do rio com duas mulheres numa das margens; nº 1921 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Preparando uma desfolhada em Nine - Minho» - grupo de moças junto dos montes de espigas; nº 1922 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - O Linho, planta que Deus nos dá para fazer bom pano - rico bragal, boas camisas, bons lençóis! - jamais pesou a quem pensa em casar!» - duas mulheres levando braçadas de linho para os espigueiros; nº 1923 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Em Portugal, a mulher trabalha sempre; o homem pode discutir o crescer do milho, o mal das vinhas, o valor dos bois. Mas, Ela, a protectora do Lar, Essa, trabalha sempre...» - terreiro interior de um prédio rústico em que duas

mulheres trabalham e dois homens estão à porta; nº 1924 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Em pleno Verão, é este o ponto de maior faina, nas aldeias minhotas: a eira» - mulheres na eira, que é cercada por espigueiros, em trabalhos de guardar o linho; nº 1925 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «No pequenino casal minhoto, tudo demonstra trabalho e desejo de fazer produzir a terra: pão - milho - , as abóboras, que dão bom caldo e boa carne aos suínos, o carro de bois, a padiola, o gadanho e... e, ainda, a grande auxiliar do lavrador do Entre-Douro-e-Minho: a Mulher» - duas mulheres em pátio de terra interno de um prédio rústico, conversam, segurando os cestos e alfaias; nº 1926 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - «É esta, a vida pequenina e grande ao mesmo tempo, das pequeninas lavouras minhotas que nos ajudará a suportar horas de adversidade.» - duas mulheres juntando as espigas de milho em terreno junto a alpendre de pedra e coberto de palha; nº 1927 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Quantas ideas em luta! Tantas como as cousas que se arrumaram no vão da escada» - rapariga sentada nos degraus de uma escada interna de uma casa com foice e braçado de palha; nº 1928 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Uvas de Portugal. Uvas do Grande, do incomparável Douro...» - Grande plano de uma jovem vindimeira, sorridente, com cesto cheio de cachos nas mãos; nº 1930 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Recordações do presente junto a memórias do passado» - duas raparigas minhotas sentadas nos degraus de um pelourinho de alguma vila do Minho; nº 1931 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Uma criação sempre rendosa: a dos porcos - Pocilga numa propriedade do Norte» - porcos soltos junto da casa; nº 1932 e 1933 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Produção das Oliveiras do Norte» - imagem de uma ramada de oliveira com azeitonas (muito idêntica a outra que já ilustra outra capa);

Ano 1940: nº 1934 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - «Os amigos bois, sócios de seus destinos...» - uma junta de bois num pátio ou rua pavimentada; nº 1935 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Sobreiros na Quinta do Romeu - Mirandela» - vista de terreno com sobreiros; nº 1936 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Lagar de Azeite da Casa Clemente Meneres - Quinta do Romeu - Mirandela» - vista do interior deste lagar, um exemplo da modernização; nº 1937 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia - «Sobreiros da Quinta do Romeu - Mirandela» - mais uma vista dos terrenos da quinta com os seus sobreiros; nº 1938 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - virado a sépia - «Bois barrosãos» - vista de dois bois com grandes cornos; nº 1939 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Onde se prepara a fornada - Moinhos nas proximidades da Póvoa de Varzim» - vista de conjunto de vários moinhos de vento com algumas mulheres junto; nº 1940 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - rapariga do campo entre os fetos,... - mesma fotografia do que a que foi utilizada para ilustrar a capa do nº 1855 (20 Setembro 1936), mas aí foi reproduzida a fotografia mais ampliada e com coloração de sépia. Neste nº 1940 está reproduzida com coloração azul (cian); nº 1941 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - jovem rapariga de traços formosos, sentada numa pedra; nº 1942 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «Sonhar a dormir ... sonhando, acordada» - interior de uma cave de aldeia com uma criança dormindo junto de sua mãe; nº 1944 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian «Andava a pobre cabreira / O seu rebanho a guardar, / Desde que rompia o dia / Até a noite fechar. / De pequenina nos Montes / Não tivera outro brincar. /.../ Sentada no alto da Serra / Pôs-se a cabreira a chorar.» (Júlio Dinis - “Pupilas do Senhor

Reitor") - encosta da serra com jovem rapariga sentada com olhar delicado, a seu lado, um rapazito deitado descansa do calor; nº 1945 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - sépia -«Margens do Ave» - margens do rio Ave com gado; nº 1946 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - «As incomparáveis belezas dos rios do Norte: um trecho do Ave» - margens do rio, encosta, rapazitos deitados junto ao rio, mulher a passar com rebanho; nº 1947 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Representação da Lavoura no Cortejo Nacional do Trabalho» - duas fotografias; nº 1948 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - virado a sépia - «Representação da Lavoura no Cortejo Nacional do Trabalho» - duas fotografias diferentes das anteriores; nº 1949 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - outras duas fotografias da «Representação da Lavoura no Cortejo Nacional do Trabalho»; nº 1950 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - outras duas fotografias do Cortejo Nacional do Trabalho; nº 1951 - capa com «Cliché da Foto-Alvão - Porto» - cian - «Pão para o Inverno» - mulher do campo a juntar as espigas de milho; nº 1953 - capa com fotografia de Alvão - «Tanto dais à língua...» - terreiro junto de uma casa em que 4 mulheres conversam; nº 1954 - capa com fotografia de Alvão - virada a cian - «Eira no S. Miguel...» - três mulheres na eira tratando do milho e do linho; nº 1955 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Quási no fim da colheita...» - fotografia realizada no mesmo dia da que ilustra a capa do nº 1951 - a composição é idêntica, apenas a perspectiva se alterou um pouco; nº 1956 - capa com fotografia de Alvão - «Duas tarefas - uma que principia; outra que continua. E no fim tudo chora: a vide e, diz-se, o coração...» - duas raparigas minhotas trajadas a rigor; nº 1957 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Milho e sonhos ... Realidade e fantasia … É assim a vida...» - jovem do campo deitada num telheiro sobre os montes de maçarocas do milho;

Ano 1941: nº 1958 - capa com fotografia de Alvão - «O Vira no Minho» - imagem de um grupo folclórico a dançar num terreiro; nº 1959 - capa com fotografia de Alvão - «Futura Lavradeira Minhota» - três mulheres encostadas nas árvores em poses gentis, tendo ao centro uma criancinha ainda de tenra idade; nº 1962 - capa com fotografia de Alvão - «Empa no Minho» - duas mulheres do Minho, de sorriso no rosto arranjam as videiras já podadas; nº 1963 - capa com fotografia de Alvão - cian - jovem rapariga do Minho puxa uma junta de bois; nº 1964 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Poda das uveiras do Minho» - homem no cimo de um escadote ata as videiras antes podadas; nº 1965 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Uveiras do Minho» - grupo de mulheres e homens tratam das vinhas de enforcado; nº 1966 - capa com fotografia de Alvão - «"Empa" nas "ramadas" do Minho» - dois homens atam as videiras na latada e as duas mulheres olham-nos com satisfação; nº 1967 - capa com fotografia de Alvão - «Velho lagar, bom vinho, boa disposição...» - vista do interior de um lagar com seus mecanismos de madeira e um velhote sentado com uma caneca para o vinho na mão; nº 1968 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Poda de "bardos" no Minho» - dois homens podam as videiras; nº 1970 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Faina da época - Sulfatar!» - homem do campo sulfata as videiras; nº 1971 - capa com fotografia de Alvão - «Outra faina da época - enxofrar» - homem enxofra as videiras; nº 1972 - capa com fotografia de Alvão - «Ramada no Minho, terra do bom e típico vinho verde» - vista de uma latada por debaixo; nº 1973 - capa com fotografia de Alvão - vindimeira despeja o seu cesto com cachos vindimados para os grandes poceiros - fotografia já utilizada noutra capa; nº 1974 - capa com fotografia de Alvão - virado a cian forte - «Vindimadores

(Douro)» - casal de vindimadores; nº 1975 - capa com fotografia de Alvão - coloração verde - «Uvas» - homem do campo com poceiro grande às costas e vários outros poceiros já cheios de cachos; nº 1975 - p. 651 - 656 - fotografias de Alvão da exposição de aparelhos para análise de mostos e vinhos e de Palestras sobre a sua utilização; nº 1976 - capa com fotografia de Alvão (? - não assinada) - cesto com cachos de uvas; nº 1977 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Vindimas no Douro, Quinta da Vista Alegre, Chanceleiros» - mulher e homem do campo no meio das vinhas; nº 1978 - capa com fotografia de Alvão - verde - grande plano das ramagens de uma oliveira carregada de azeitona; nº 1979 - capa com fotografia de Alvão - campo de oliveiras com mulher do campo de costas; nº 1980 - capa com fotografia de Alvão - cian - homem varejando as oliveiras e mulher sorridente; nº 1981 - capa com fotografia de Alvão - olival com homens e mulheres na faina da apanha da azeitona;

Ano 1942: nº 1982 - capa com fotografia de Alvão - grande plano de homem com capote de palha a podar as vinhas; nº 1983 - capa com fotografia de Alvão - sépia - Barco Rabelo no Douro transportando as pipas de vinho; nº 1984 - capa com fotografia de Alvão - coloração lilás - quinta com sobreiros; nº 1985 - capa com fotografia de Alvão - mulher do campo no monte no meio das amendoeiras em flor; nº 1986 - capa com fotografia de Alvão - curva na estrada da montanha penedosa com homem a cavalo; nº 1987 - capa com fotografia de Alvão - cian - homem a tratar dos vasos de recolha de resina dos pinheiros; nº 1988 - capa com fotografia de Alvão - verde pastel - casal vestido com trajes regionais junto a uma igreja; nº 1989 - capa com fotografia de Alvão - resinagem, renovação do quarto ano; nº 1990 - capa com fotografia de Alvão - cian - vista exterior de uma igreja; nº 1991 - capa com fotografia de Alvão - sépia - Resinagem, renova no 1º ano; nº 1993 - capa com fotografia de Alvão - Faina de resinagem - homem trazendo o depósito para armazenar a resina acumulada nos vasos; nº 1994 - capa com fotografia de Alvão (? não assinada) - «Jardins de Portugal - túnel de buxo secular (cerca de 3 séculos) da Quinta de Vendas - Grijó - Vila Nova de Gaia»; nº 1995 - capa com fotografia de Alvão - verde - vista exterior e ligeiramente superior da fachada do Mosteiro da Batalha; nº 1996 - capa com fotografia de Alvão - lavadeira ajoelhada na margem de ribeiro lavando a roupa; nº 1997 - capa com fotografia de Alvão - sépia - vista geral de uma feira de gado em Fafe; nº 1998 - capa com fotografia de Alvão (? não assinada) - sépia - Quinta de Vendas de Grijó, batata e milho - senhora de idade carregando batatas para o cesto; nº 1999 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Na região dos Vinhos Verdes - condução do vinho em odres» - Mulher de puxando burro que é carregado com o vinho; nº 2000 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Alcobaça» - senhora de idade sentada junto de um moinho de vento arranjando os panos das velas; nº 2001 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Feira de Louça em Alcobaça» - vista geral da feira com os seus potes e bilhas de barro e vendedoras; nº 2002 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Aproveitando o tempo: cabril em Vila Real» - duas senhoras de idade junto a espigueiro fiando o linho; nº 2003 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Vindima nas propriedades do sr. Raúl Ferreira» - grande plano de um jovem rapaz com um poceiro de uvas às costas; nº 2004 - capa com fotografia de Alvão - sépia - uma vaca leiteira e homem da quinta de Vendas em Grijó; nº 2005 (30 Dez.) - capa com fotografia de Alvão - verde - «Agave (espécie de flor), nos Jardins de Santo Tirso)» - grande plano; Capa do Índice de 1942 com fotografia de Alvão - retrato de uma mulher vestida de preto e capote;

Ano 1943: nº 2006 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Tarde de Domingo no Alto Minho» - mulher sentada em escadas de granito a fiar e homem, ao lado, a tocar acordeão; nº 2007 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Carregando o vinho do Porto no Douro» - homens a carregar as pipas de vinho do Porto com a ajuda de carro de bois para os barcos rabelos; nº 2008 - capa com fotografia de Alvão - «Costumes Portugueses - Leiria» - jovem com traje regional numas escadas; nº 2009 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Uma feira em Leiria» - fotografia igual a outra já publicada (nº 1914) com as vendedoras em fila com os seus produtos para venda; nº 2010 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Cava da Vinha» - vista de conjunto de homens a cavar a vinha com visão da encosta do vale lavrado em socalcos; nº 2011 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Boa Mãe» - Porca na pocilga dando de mamar aos leitõezinhos; nº 2012 - capa com fotografia de Alvão - verde - «No Douro - Almendra» - pastor com suas ovelhas e cão de guarda; nº 2013 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «A sombra negra do cavador» - homem com enxada em estrada sobranceira ao rio; nº 2014 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Melgaço (estrada para S. Gregório) - O Cruzeiro da Paz» - vista do cruzeiro no cimo do monte; nº 2015 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Regresso da Labuta - Miranda do Douro» - mulher junto ao casario, sentada em penedo, com bilha ao lado; nº 2016 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Para a faina com bom vento ... (Aveiro)» - barcos de Aveiro com velas erguidas; nº 2017 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Companheiros de trabalho, quási tão velhos como a velha muralha...(Miranda do Douro)» - burro carregado passando sob o arco da muralha medieval acompanhado por senhora de idade; nº 2018 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Na quinta da Gramela (Pombal) - a ceifa do cereal.» - duas mulheres do campo, de costas; nº 2019 - capa com fotografia de Alvão - sépia - Terras de Basto - faina da época - sulfatagem» - dois homens a sulfatar as vinhas de enforcado; nº 2021 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Velho Portugal - um Castelo em Melgaço» - a torre do castelo que se ergue entre a vegetação; nº 2022 - capa com fotografia de Alvão - verde - jovem rapariga minhota posa para a câmara reclinada em declive do monte; nº 2023 - capa com fotografia de Alvão - mesma fotografia que a do nº 1903 e 1973, mas agora mais ampliada; nº 2024 - capa com fotografia de Alvão - verde - mulher de aldeia junto a espigueiro; nº 2025 - capa com fotografia de Alvão - sépia - homens da faina das vindimas no cimo do monte; nº 2026 - capa com fotografia de Alvão - lilás - vindimadora com cesto de verga apanhando os cachos; nº 2027 - p. 686 - retrato de Duarte Pacheco por Alvão; nº 2028 - capa com fotografia de Alvão - duas mulheres do campo com carro de atrelar e criança em cima do carro;

Ano 1944: nº 2030 - capa com fotografia de Alvão - «Igreja na estrada de Melgaço para S. Gregório - Fotografia de Alvão» - vista exterior da Igreja; nº 2032 - capa com fotografia de Alvão - «Traje regional de Vila Nova de Foz Côa» - mulher sentada num muro alto; nº 2035 - capa com fotografia de Alvão - «Amendoeiras em Flor - Numão - Vila Nova de Foz Côa»; nº 2036 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Cabril - Vila Real» - casario e espigueiros com mulheres a fiar; nº 2037 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Pelourinho - Freixo de Numão - Vila Nova de Foz Côa» - vista do pelourinho e igreja junta; nº 2039 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Mondim de Basto - carregando o bom vinho verde» - dois homens carregando uma pipa de vinho num carro puxado por junta de bois; nº 2040 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Bom amigo com cara de poucos amigos. Porco de Yorkshire importado directamente da Inglaterra.» - grande plano do porco; nº 2041 - capa

com fotografia de Alvão - sépia - «Arredores de Santarém» - vista da lezíria ao pôr do sol; nº 2042 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Barragem do Castelo (para rega), em Arroios - Vale de Cambra» - vista de conjunto das comportas e parte da albufeira; nº 2045 - capa com fotografia de Alvão - «Feracíssimas terras de pão, vinho e azeite - Vila Nova de Foz Côa.» - vista do alto de um monte; nº 2047 - capa com fotografia de Alvão - Vila Nova de Foz Côa, Igreja Matriz, Pelourinho e Paços do Concelho» - vista de conjunto; nº 2048 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Canseira diária - Fiar - Cabril - Trás-os-Montes» - mulher sentada em escadas exteriores de uma casa a fiar, enquanto outra desce o caminho com bilha na cabeça; nº 2049 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Lamego - Srª dos Remédios» - vista do alto da igreja com perspectiva para o escadório e o vale; nº 2050 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Pinhão - Pezinho - Paisagem» - homem serrano olha a serra do seu alto por entre os pinheiros;

Ano 1945: nº 2055 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Traje regional de Monsanto - a aldeia mais portuguesa» - casario de pedra e duas mulheres com trajes típicos; nº 2056 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Gerez - Ponte Romana - Rio Homem» - rapaz jovem a pescar de pé junto da ponte; nº 2057 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Monsanto» - vista do casario de pedra, igreja, torre sineira e velho sentado; nº 2059 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Vila Nova de Foz Côa» - vista de caminho de terra com amendoeiras em flor, duas pessoas ao longe e burro; nº 2060 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Um pauliteiro de Miranda, pronto para iniciar uma melodia» - grande plano do pauliteiro com a sua gaita; nº 2061 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Amarante - a grande faina que principia: sulfatando» - homem com máquina de sulfatar, sulfatando as vinhas; nº 2062 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «O Douro nas Bateiras, espreguiçado e nu» - tomada de vistas junto ao rio; nº 2063 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Na régua carregando o vinho do Porto - da mesma série de fotografias daquela que ilustra o nº 2007; nº 2064 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «O rio Douro no Tua» - vista do alto da serra; nº 2065 - capa com fotografia de Alvão - cian - «O rio Douro no Pinhão» - vista do rio com barco rabelo; nº 2067 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Canseira da época no Douro» - homem a sulfatar; nº 2068 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Fruta da época: as boas uvas portuguesas» - grande plano de cachos de uvas; nº 2069 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Magníficos Pêssegos» - grande plano de uma ramada com pêssegos; nº 2070 - capa com fotografia de Alvão - vermelho - «Idílico pátio de solar minhoto - Viana do Castelo» - duas mulheres conversam no pátio junto à fonte; nº 2073 - capa com fotografia de Alvão (? - não assinada) - verde - «Silos em Montalegre, de batata» - vista superior com casario ao fundo; nº 2074 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Na feira, à espera de comprador» - rapaz de cabeça baixa segurando os bois;

Ano 1946: nº 2078 - p. 32 - retrato de Fernando Alves de Sousa (do Conselho de Administração da *Gazeta das Aldeias*) por Alvão; p. 39 - retrato de Artur Castilho (director técnico) por Alvão; nº 2079 - capa com fotografia de Alvão - sépia - montes de feno junto de casa antiga e mulheres na faina; nº 2080 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Paisagem da Louzan» - mulher em caminho de terra junto a casa e de vegetação; nº 2081 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «O Castelo de Leiria visto de longe» - vista do alto de outra colina donde se vê o monte do castelo; nº 2082 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «A alegria no Douro: uvas para o lagar» - estrada de terra com homens da vindima em

fila indiana com os poceiros às costas; nº 2083 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Resinagem - em Stª Comba Dão. Gota a gota, o púcaro guarda o produto que o pinheiro arrancou da terra portuguesa - riqueza que irá espalhar-se por todo o mundo» - grande plano de um púcaro da colecta da resina vendo-se um vaso dos pinheiros cheio de resina a ser despejado para ele; nº 2084 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «O bom gado bovino do norte, na feira de Fafe» - a mesma imagem da capa do nº 1874, mas não tão ampliada - dois bois e um vitelo ao centro; nº 2087 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Enxofrando em Santo Tirso» - homem debaixo de uma longa ramada, enxofrando as parreiras; nº 2091 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Preparando as redes - Vieira - Leiria» - três homens na praia, junto de dois barcos e do mar, arranjando as redes; nº 2093 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Barcelos» - vista geral da ponte, rio e parte do povoado; nº 2094 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Viana do Castelo» - vista da praça principal, com fonte ao centro; nº 2095 - capa com fotografia de Alvão - «Moinhos - nas proximidades de Póvoa de Varzim - A-ver-o-mar» - duas mulheres junto de um moinho de vento; nº 2096 - capa com fotografia de Alvão - «Pormenor de uma feira em Leiria» - vendedoras da feira com seus produtos; nº 2097 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Outono - Caldelas - Minho» - jovem no meio do bosque de árvores frondosas; nº 2098 - capa com fotografia de Alvão - «Uvas» - grande plano de cachos de uvas; nº 2099 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Milho de Terras Minhotas» - espiga de milho; nº 2100 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Um rebanho em Vila Nova de Foz Côa» - rebanho nos montes e o seu pastor;

Ano 1947: nº 2104 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Azeitona para o lagar - Barca de Alva - Douro» - grande plano de uma mulher do campo com cesto cheio de azeitona à cabeça; nº 2106 - capa com fotografia de Alvão - lilás - «Atando vides - Abelheira - Viana do Castelo» - homem no meio da vinha atando as vides; nº 2107 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Poda na vinha de enforcado» - vista da vinha e um homem no cimo de uma videira fazendo a poda; nº 2109 - capa com fotografia de Alvão - lilás - «Conversa que não emperra, embora, por baixo corra o rio Perre (Viana do Castelo)» - passagem de lajes sobre o rio onde duas mulheres conversam; nº 2110 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Gerez - vista geral» - vista da serra do Gerez e povoado no sopé da serra; nº 2111 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Pedras Salgadas - Parque» - vista do parque muito arborizado com árvores de grandes dimensões; nº 2112 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - Ferradosa - vista obtida de S. Salvador do Mundo» - vista do alto com o rio Douro; nº 2113 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Stº Tirso - margens do Ave» - margem do rio Ave com lavadeira do rio; nº 2114 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Caminho de Entre-os-Rios» - junto ao rio, na serra, mulher do campo com cesto na cabeça; nº 2115 - capa com fotografia de Alvão - lilás - «Penafiel - Paço de Sousa» - mulher do Minho com seu traje; nº 2117 - capa com fotografia de Alvão - «Pocinho - Douro» - terreno vedado com cabras deitadas no fim de tarde; nº 2118 - capa com fotografia de Alvão - cian - «Junta de bois, com jugo e molhelhas» - parte dianteira de dois bois; nº 2119 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Geios, no Douro» - vista alta dos socalcos nas curvas de nível; nº 2120 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Estoril - Av. Marginal» - vista de casa no Estoril; nº 2121 - capa com fotografia de Alvão - «Pinhão - um solar do bom Porto» - vista das encostas das serras em socalcos; nº 2122 - capa com fotografia de Alvão - lilás - «Ponte do Tua - rio Tua» - vista da ponte acabada de construir; nº 2123 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Douro - Pinhão - figura característica da

vindima» - grande plano de vindimeira, muito ridente, com poceiro às costas; nº 2124 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Douro - Pinhão - vindima» - vista das vinhas com homens e mulheres fazendo as vindimas; nº 2125 - capa com fotografia de Alvão - «Minho - Monção» - vista, por debaixo de uma ponte de ribeiro, moinho de água e rapaz a pescar;

Ano 1948: nº 2126 - capa com fotografia de Alvão - «Minho - Pêne - podas» - mulher debaixo de ramada, junto do rio, juntando as vides; nº 2127 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Minho - Pêne - podas» - homem no cimo de uma ramada fazendo a poda; nº 2133 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Vila Nova de Gaia - levando o presente» - jovem rapariga com traje regional, levando na cabeça um grande cabaz; nº 2134 - capa com fotografia de Alvão - «Pinhão - Douro» - vista geral tirada do alto; nº 2136 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Poda - Perre - Viana do Castelo» - vista de uma vinha com homens na poda; nº 2137 - capa com fotografia de Alvão - «Janela da sala capitular do Convento de Cristo em Tomar»; nº 2141 - capa com fotografia de Alvão - «Pombal» - vista de um pombal; nº 2142 - capa com fotografia de Alvão - «Serpente do Douro - Pinhão» - vista do rio e vale com os montes em socalcos; nº 2144 - capa com fotografia de Alvão - «Pelourinho - Óbidos»; nº 2145 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Santo Tirso» - vista de alguns edifícios e carro de bois com pipa e homem; nº 2146 - capa com fotografia de Alvão - «E no moinho de água se foi o grão que há-de fazer-se a broa reconfortante» - moinho de água e pequeno ribeiro com lavadeiras;

Ano 1949: nº 2150 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Tipo regional - Leiria» - grande plano de mulher, de perfil, com traje regional; nº 2151 - capa com fotografia de Alvão - «Minho - Podas - Abelheira - Viana do Castelo»; nº 2152 - capa com fotografia de Alvão - «Irrigação da Veiga de Chaves: canais de distribuição das águas»; nº 2153 - capa com fotografia de Alvão - «Irrigação da Veiga de Chaves: açude»; nº 2154 - capa com fotografia de Alvão - «Em Perres - lenha da poda» - mulher juntando debaixo da latada a lenha feita das vides podadas das parreiras; nº 2155 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Douro - Podas - Pinhão» - mulher e homens na faina da poda nos vinhais; nº 2156 - capa com fotografia de Alvão - «Vila Viçosa - Paço dos Duques de Bragança - uma das adegas (do Arquivo de Propaganda da Fundação da Casa de Bragança)» - vista do interior de uma das adegas; nº 2157 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Terras de Basto - trajes regionais» - mulheres fiando e homem à porta de uma casa de pedra; nº 2164 - capa com fotografia de Alvão - «O rosário - saudades - recordações - Ermida na freguesia de Bernes (Pedras Salgadas)» - senhora de idade rezando o terço; nº 2165 - capa com fotografia de Alvão - «Lindo trecho de linda estrada minhota»; nº 2168 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «No Minho - Monção - elegante e típico traje regional» - retrato de corpo inteiro de uma Minhota; nº 2170 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Santarém - Rio Tejo - Vistas das Portas do Sol» - vista da lezíria, com Tejo e ponte; nº 2173 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Castelo de Numão - Freixo de Numão»;

Ano 1950: nº 2176 - capa com fotografia de Alvão - Régua - um aspecto do Rio Douro» - já ter usada para ilustrar outra capa; nº 2178 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Serra da Gralheira» - mulher de costas com capote e em contraluz na encosta da serra com rebanho; nº 2181 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Plantação de vinha - Pinhão - Rio Torto.»; nº 2184 - capa com fotografia de Alvão - «Santarém - o típico campino do nosso Ribatejo» - campinos a cavalo na planície e gado; nº 2186 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Aspectos Minhotos - um caminho - Barcelos» - homem e

mulher em caminho de terra com carro puxado por junta de bois; nº 2188 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - S. João da Pesqueira - vindimas» - vista dos socalcos com homens e mulheres na vindima; nº 2189 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Leiria - Moinhos» - interior de uma casa de moinhos mecânicos com mulher; nº 2190 - capa com fotografia de Alvão - «Lavradeira de Penafiel» - meio corpo de mulher lavradeira com traje regional; nº 2191 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Régua - Barco Rabelo» - barco no rio com velas içadas; nº 2192 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - Pinhão - Vindimadeira» - vindimadeira junto dos cestos cheios de cachos; nº 2193 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Lavradeiras de Perre» - duas mulheres com trajes regionais de cestos nos braços; nº 2194 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Santarém - uma formosa alameda em quinta - Vale de lobos» - três mulheres na sombra da alameda; nº 2195 - capa com fotografia de Alvão - «Évora - Pátio de uma residência antiga»; nº 2196 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Em Miranda do Douro» - rapariga à janela de uma casa; nº 2197 - capa com fotografia de Alvão - «Plantação da vinha no Douro» - homens e mulheres arranjando o terreno pedregoso para a plantação da vinha;

Ano 1951: nº 2198 - capa com fotografia de Alvão - «Vestuário regional da aldeia de Monsanto (do Arquivo das Termas de Monfortinho)» - já utilizada em outra capa; nº 2199 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Podas - Abelheira - Viana do Castelo» - mulheres juntando as vides; nº 2200 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Valongo - Carro de bois carregado no mato»; nº 2201 - capa com fotografia de Alvão - «A fascinante beleza da neve, na Serra da Estrela. Mas este ano outras serras nossas, quase roubaram aos Hermínios o privilégio que possuíam.» - encostas e estrada da serra com neve, com homem e as suas pegadas; nº 2202 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Podas - Douro - Pinhão» - três homens com mantos de colmo e chapéus de palha no cimo da serra; nº 2203 - capa com fotografia de Alvão - «Empa ou erguida no Minho» - mulher atando as hastes das vides; nº 2204 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Traje regional - noiva - Viana do Castelo» - mulher com traje e flores; nº 2205 - capa com fotografia de Alvão - «Bois do Douro» - já usada noutra capa; nº 2206 - capa com fotografia de Alvão - «Amarante - vista parcial»; nº 2207 - capa com fotografia de Alvão - «Açude no Rio Tâmega - Chaves»; nº 2208 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Adubando e cavando a vinha - Abelheira - Viana do Castelo»; nº 2209 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Belezas do Gerez» - vista sobre o vale que um homem encostado a um penedo; nº 2210 - capa com fotografia de Alvão - «Quinta da Aveleda» - sachando o milho e a vinha» - homens na faina; nº 2211 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Vinho do Porto - para embarque. Ouro do Douro que ouro nos trará» - homens carregando pipas de vinho; nº 2212 - capa com fotografia de Alvão - «Santo Tirso - Margens do Ave» - homem em barco a remos no rio ave; nº 2213 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Miranda do Douro - Mirandês com capa de honra» - homem com capote; nº 2214 - capa com fotografia de Alvão - «Lobo do mar - Nazareth» - homem da Nazaré com barbas compridas e gorro negro; nº 2215 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Douro - Ferradosa» - barcos carregados com pipas no rio; nº 2216 - capa com fotografia de Alvão - «Viseu - Dão - Vindima» (foto. cedida pela Federação dos Vinhos do Dão, do seu arquivo de Propaganda); nº 2217 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Vila Nova de Famalicão - Pelourinho»; nº 2218 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - serranas – vindimadeiras»; nº 2219 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Salvaterra do Estremo -

Pelourinho»; nº 2220 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Rio Douro» - vista do rio com suas curvas;

Ano 1952: nº 2222 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Vila Nova de Foz Côa - Traje Regional» - mulher com traje regional olhando para a câmara; nº 2223 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Viseu - um aspecto da cidade»; nº 2224 - capa com fotografia de Alvão - «Braga - poda de bardos» - homem a podar; nº 2225 - capa com fotografia de Alvão - «Vila Nova de Foz Côa - amendoeiras em flor» - vista do campo com amendoeiras; nº 2226 - 1 Março 1952 - capa com fotografia de Alvão - «Monção - pórtico da Igreja Matriz - traje regional» - mulher com traje regional vestido junto ao pórtico da igreja; nº 2228 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Ovelhas em Almendra» - pastor e rebanho no cimo da montanha; nº 2230 - capa com fotografia de Alvão - «Angeja (Aveiro) - barcos moliceiros» - dois barcos na ria em fim de tarde; nº 2231 capa com fotografia de Alvão - sépia - «Viana do Castelo - pátio solarengo» - vista do pátio e arranque de escadaria de pedra para a casa, mulher no pátio; nº 2232 - capa com fotografia de Alvão - «Miranda do Douro - pauliteiro» - pauliteiro trajado e com os paus nas mãos; nº 2233 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Minho - Monção trajes regionais» - duas mulheres com trajes regionais; nº 2234 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Penafiel - vinha em bardos e cultura de milho» - campo de cultura com dois homens em trabalhos de campo; nº 2235 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Chaves - regado trigo pelo canal de açude» - canal visto ao fim da tarde com pôr de sol e campos de trigo; nº 2236 - capa com fotografia de Alvão - «Rio Dão - ponte Salazar» - vista do alto da serra com rio, ponte e povoado ao fundo; nº 2237 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Pórtico da Quinta da Ponte do Mareco.»; nº 2238 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Jardins de Queluz»; nº 2239 - capa com fotografia de Alvão - «Vindima duriense - uma vindimadeira» - retrato de jovem vindimeira; nº 2240 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Vindima no Douro - Régua» - homem a fazer a vindima debaixo da latada; nº 2241 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - Pinhão - Vindima» - homens subindo os socalcos da serra com poceiros carregados; nº 2242 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Feira Semanal - Leiria» - vista da feira com vendedores, suas bancadas de madeira e muitas pessoas; nº 2243 - capa com fotografia de Alvão - «Lavadeira - Rio Cávado» - mulher em pé sobre uma rocha à beira do rio; nº 2244 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Pedra Bela - Serra do Gerez» - pastor (?) no cimo de rochedo na serra com toda a serra a seus pés;

Ano 1953: nº 2246 - capa com fotografia de Alvão - «Trás-os-Montes - Mogadoro - fiando o linho» - retrato de mulher com xaile pela cabeça; nº 2247 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Flores de amendoeira - Douro - Pocinho» - grande plano de hastes de amendoeira em flor; nº 2248 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Douro - Pinhão» - vista do alto do Pinhão, com o rio e serra em socalcos e povoado; nº 2249 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Régua - carregando o vinho do Porto em Barcos Rabelos; nº 2250 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Poda - Perre - Minho» - mulher a juntar as vides podadas; nº 2251 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Viana do Castelo - nas vinhas - Erguida» - fotografia já utilizada noutra capa; nº 2252 - capa com fotografia de Alvão - «Azenhas - Stº Tirso»; nº 2253 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Cavador - Douro» - cavador com enxada junto das vinhas; nº 2254 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Monte da Graça - Celorico de Basto» - homens carregando pipa de vinho para carro , com junta de bois, em pátio de casa

solarenga; nº 2255 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Trás-os-Montes» - vista das serras da região; nº 2256 - capa com fotografia de Alvão - «Na Maia» - mulher do campo juntando lenha; nº 2257 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Serra da Louzã» - três mulheres do campo em estrada de terra na serra da Lousã; nº 2258 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Mosteiro de Leça do Balio» - vista da fachada a três quartos, com torre; nº 2259 - capa com fotografia de Alvão - «Nazareth - Lugar do Sítio» - vista de um penhasco sobre o mar e homem na sua ponta; nº 2260 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Serra da Lousã» - mulher com cestos à cabeça e no braço num caminho da serra; nº 2261 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Uvas: bom presente da época» - rapariga com cesto de frondosas parras e cachos à cabeça; nº 2262 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Douro - Pinhão - faina das vindimas» - já usada noutra capa; nº 2263 - capa com fotografia de Alvão - «O trabalho é rude - compensa-o largamente a alegria da colheita» - já usada noutra capa; nº 2264 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Vindimas do Douro - quinta do ferrão» - homens e mulheres na faina das vindimas; nº 2266 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Douro: junta de bois com jugos e molhelhas» - já usada noutra capa;

Ano 1954: nº 2270 - capa com fotografia de Alvão - «Lavradeira - arredores do Porto» - grande plano de uma mulher com traje regional; nº 2271 - capa com fotografia de Alvão - «Campino - o sr. do Ribatejo» - fotografia já usada em outra capa - dois campinos a cavalo guardando o gado; nº 2273 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Pormenor de uma Feira em Leiria» - fotografia já utilizada noutra capa; nº 2274 - capa com fotografia de Alvão - «Caldeias - Minho» - fotografia já usada noutra capa; nº 2277 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Pátio de solar Minhoto - Viana do Castelo» - já usada noutra capa; nº 2278 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Louzâ: um aspecto» - fotografia já usada noutra capa; nº 2279 - capa com fotografia de Alvão - «Canseira que se aproxima: a enxofra» - já usada noutra capa; nº 2280 - capa com fotografia de Alvão - «Trabalhos da época: sulfatagem» - homem a sulfatar; nº 2281 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Sacha do milho e da vinha na quinta da Aveleda» - já usada noutra capa; nº 2282 - capa com fotografia de Alvão - «Traje regional de Monsanto» - já usada noutra capa - duas mulheres junto a casa de pedra; nº 2283 - capa com fotografia de Alvão - «Preparando as redes para a faina - Vieira de Leiria» - já usada noutra capa; nº 2284 - capa com fotografia de Alvão - montes de feno e mulheres em trabalhos de campo - já usada na capa do nº 2079; nº 2286 - capa com fotografia de Alvão - «Milho das terras minhotas» - já usada no nº 2099 - espiga de milho; nº 2287 - capa com fotografia de Alvão - «Vindimas em S. João da Pesqueira - Douro» - já usada noutra capa; nº 2288 - capa com fotografia de Alvão - «Vindimadeira - Pinhão-Douro» - já usada noutra capa; nº 2289 - capa com fotografia de Alvão - «Vindima no Dão - Viseu» - já usada noutra capa; nº 2291 - capa com fotografia de Alvão - «Uma adega dos paços dos Duques de Bragança» - já usada noutra capa; nº 2292 - capa com fotografia de Alvão - «Belezas da nossa terra - Caminho em Entre os Rios» - já usada noutra capa; nº 2293 - capa com fotografia de Alvão - Parque florestal ... - já usada noutra capa;

Ano 1955: nº 2294 - capa com fotografia de Alvão - «Penafiel - Lavadeira de Entre Douro e Minho» - retrato de mulher com jóias e lenços e traje regional; nº 2295 - capa com fotografia de Alvão - «Interior típico de uma casa modesta - Salva Terra do Extremo» - senhora de idade fazendo renda na sua casa típica e rústica junto da janela; nº 2296 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Pinhão - condução do

vinho do Porto» - carro de bois carregado com pipa de vinho e povoado; nº 2297 - capa com fotografia de Alvão - «Um aspecto de Monsanto - a aldeia mais portuguesa» - rua empedrada da aldeia com mulher do campo com bilha à cabeça; nº 2298 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «No Pocinho: olivais e carneiros» - paisagem longa com pastor e seu rebanho, olival, longos terrenos e rio ao fundo; nº 2299 - capa com fotografia de Alvão - «Minho - poda na vinha de enforcado» - já usada noutra capa; nº 2300 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Viana do Castelo - Perre - Poda na Vinha» - já usada noutra capa; nº 2301 - capa com fotografia de Alvão - «Amarante - Moinhos do Rio Tâmega» - já usada noutra capa; nº 2303 - capa com fotografia de Alvão - «Palácio da Brejoeira, Monção» - vista dos portões da entrada; nº 2304 - capa com fotografia de Alvão - «Castelo de Guimarães - berço da nacionalidade» - vista exterior; nº 2305 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Segunda enxofra - Douro - Pinhão» - mulher enxofrando os cachos na vinha; nº 2306 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - Régua - sulfatagem das vinhas» - vinhas com homens e mulheres em trabalhos; nº 2307 - capa com fotografia de Alvão - «Minho - Vinha de enforcada»; nº 2308 - capa com fotografia de Alvão - «Um baile saloio no Minho» - vista de um baile no largo de uma aldeia - mulheres e homens com seus trajes regionais dançando; nº 2309 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Um empolgante aspecto da serra do Gerez» - vista da serra; nº 2310 - capa com fotografia de Alvão - «Recanto de um lindo jardim de uma propriedade no Concelho de Famalicão»; nº 2311 - capa com fotografia de Alvão (? não assinada) - «Vindimeiras numa propriedade em Tábua» - duas raparigas fazendo a vindima; nº 2312 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Carregando cestos das vindimas - Mirandela» - carro de bois e homens com poceiros às costas; nº 2313 - capa com fotografia de Alvão - «A vindima do douro - transporte da uva para o lagar» - homens com poceiros à cabeça; nº 2314 - capa com fotografia de Alvão - «Mirandela - um rico ramo de lindas e boas azeitonas portuguesas.» - ramada com azeitona - já usada noutra capa; nº 2315 - capa com fotografia de Alvão - «Porto de Leixões - algodão português descarregando»; nº 2316 - capa com fotografia de Alvão - «Lamego e sua torre de menagem» - vista geral; nº 2317 - capa com fotografia de Alvão - sépia - vindima - já usada noutra capa;

Ano 1956: nº2318 - capa com fotografia de Alvão - «Aspecto do Velho Burgo - um arco da ribeira - Porto» - crianças brincando debaixo do arco; nº 2319 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Douro - Podas na região do Pinhão» - mulher e homem na poda - já usada noutra capa; nº 2321 - capa com fotografia de Alvão - «Podas - Douro - Pinhão» - já usada noutra capa; nº 2322 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Podas - Abelheira - Viana do Castelo» - já usada noutra capa; nº 2324 - capa com fotografia de Alvão - «Belezas do Minho - Monção» - já usada noutra capa; nº 2326 - sépia - capa com fotografia de Alvão - «Gente das Terras de Basto em trajes regionais» - já usada noutra capa; nº 2327 - capa com fotografia de Alvão - «Monção - Minho - traje regional» - já usada noutra capa; nº 2328 - capa com fotografia de Alvão - «Sacha do milho e da vinha na quinta da Aveleda» - já usada noutra capa; nº 2329 - capa com fotografia de Artur Bastos (não assinada) - «Azeitoneira» - fotografia usada no nº 2175; nº 2330 - capa com fotografia de Alvão - «Uma boa carrada de mato - Valongo» - já usada noutra capa; nº 2332 - capa com fotografia de Alvão - «Campinos - Ribatejo» - já usada noutra capa; nº 2333 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Vindimadeiras - Douro» - já usada noutra capa; nº 2335 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «No Douro - vindimadeira» - retrato vindimadeira com cesto de uvas; nº 2336 - capa com fotografia de Alvão - «Vindimas no Douro» - já usada noutra capa; nº

2338 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Trajes regionais do Minho - Monção» - já usada noutra capa; nº 2339 - capa com fotografia de Alvão - «Amigos inseparáveis: o pastor e as suas ovelhas - Almendre» - já usada noutra capa; nº 2340 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Braga - poda» - já usada noutra capa;

Ano 1957: nº 2342 - capa com fotografia de Alvão - «Traje regional domingueiro - Monção - Douro» - retrato grande plano de perfil; nº 2343 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Podas em Perre - Viana do Castelo» - já usada noutra capa; nº 2344 - capa com fotografia de Alvão - «Gerez - estrada de Leonte» - perspectiva da estrada captando o muro que a acompanha; nº 2345 - capa com fotografia de Alvão - «Um aspecto do rio Mondego - Penacova» - vista do curso do rio tirada do alto da vila de Penacova; nº 2346 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - Amendoeiras em Flor» - já usada noutra publicação; nº 2347 - capa com fotografia de Alvão - «Margens do Leça - Leça da Palmeira» - vista do rio com duas lavadeiras na sua margem; nº 2348 - capa com fotografia de Alvão - «Conversa que não emperra, embora por baixo corra o rio Perre (Viana do Castelo)» - já usada noutra capa; nº 2349 - capa com fotografia de Alvão - «Amendoeiras em Flor - Vila Nova de Foz Côa» - já usada noutra capa; nº 2350 - capa com fotografia de Alvão - Moinho de água e ribeiro com homens e mulheres na faina. - já usada noutra capa; nº 2351 - capa com fotografia de Alvão - Adega no Paço dos Duques de Bragança em Vila Viçosa - já usada duas vezes; nº 2352 - capa com fotografia de Alvão - «Stº Tirso - Margens do Rio Ave» - já usada noutra capa; nº 2357 - capa com fotografia de Alvão - «Segunda enxofra - Douro - Pinhão» - já usada noutra capa; nº 2359 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Douro -- vindimadeiras» - três raparigas com seus poceiros cheios das uvas; nº 2360 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - vindima - enchendo o lagar» - três homens despejam os seus poceiros para dentro do lagar; nº 2361 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Vindima - Mirandela»; nº 2362 - capa com fotografia de Alvão - «Margens do Tejo - Santarém» - barco amarrado a uma das margens; nº 2363 - capa com fotografia de Alvão - «Típica feira de gado em Fafe» - já usada noutra capa; nº 2364 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Terras de basto - fiando a lã» - três mulheres fiando a lã com campos ao fundo;

Ano 1958: nº 2366 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Lavradeiras dos arredores de Viana do Castelo» - duas raparigas na varanda de uma casa com trajes regionais; nº 2367 - capa com fotografia de Alvão - «Poda na vinha de enforcado» - já usada noutra capa; nº 2368 - capa com fotografia de Alvão - «Amendoeiras em flor - no último plano, castelo de Numão» - já usada noutra capa; nº 2369 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - cava da vinha» - já usada noutra capa; nº 2373 - capa com fotografia de Alvão - «O Tejo, ponte e a lezíria ribatejana vistas das portas do Sol de Santarém» - já usada noutra capa; nº 2376 - capa com fotografia de Alvão - «Amarante - vista da ponte sobre o Tâmega e Mosteiro de S. Gonçalo» - já usada no nº 2206; nº 2377 - capa com fotografia de Alvão - «Dois barcos na Ria de Aveiro» - já usada no nº 2230; nº 2378 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Serra do Gerez» - já usada noutra capa; nº 2379 - capa com fotografia de Alvão - «Lamego, torre de Menagem e Santuário de Nossa Senhora dos Remédios» - já usada no nº 2316; nº 2380 - capa com fotografia de Alvão - Vista panorâmica do cidade do Porto, com ponte D. Luis em 1º plano e o casario do Velho Burgo em 2º; nº 2381 - capa com fotografia de Alvão - Camponesas dos arredores de Braga à porta de uma igreja, com trajes regionais; nº 2382 - capa com fotografia de Alvão - sépia - «Em plena

vindima duriense, uma sadia camponesa, rodeada de cestos desbordantes de doiradas uvas, não resiste à tentação de saborear um magnífico cacho e fá-lo com um magnífico prazer que se reflecte nas suas faces risonhas, confessemos, nós e o leitor, que, em idênticas circunstâncias, fariamos o mesmo e com o mesmo prazer.» - vindimeira com o vale caindo atrás de si; nº 2385 - capa com fotografia de Alvão - vista de uma zona do Minho com suas encostas em socalcos; nº 2386 - capa com fotografia de Alvão - verde - «Os barcos rabelos são, sem dúvida, os veículos mais típicos e mais utilizados no tráfego fluvial do Douro. Na gravura da nossa capa dois desse barcos, porventura fatigados pela penosa caminhada, ria abaixo, sob o peso dos preciosos produtos da região duriense, gozam merecido repouso, enquanto aguardam, no remanso do seu ancoradouro, a viagem de regresso.» - barcos ancorados e despidos das suas velas; nº 2387 - capa com fotografia de Alvão - «Transporte da uva a caminho do lagar» - já usada noutra capa; nº 2388 - capa com fotografia de Alvão - «Vista exterior do Castelo de Óbidos»; nº 2389 - capa com fotografia de Alvão - vista de uma ponte de província recentemente construída;

Ano 1959: nº 2390 - capa com fotografia de Alvão - «Alto-Douro - próximo da barragem do Picote» - vista de árvores e parte de uma casa com neve; nº 2391 - capa com fotografia de Alvão - «Barcos Rabelos na Régua para serem carregados com as pipas de vinho»; nº 2392 - capa com fotografia de Alvão - «Olival na região de Mirandela» - mulher no meio do olival; nº 2393 - capa com fotografia de Alvão - «O rio Cávado junto à Vila de Fão»; nº 2397 - capa com fotografia de Alvão - «Mulher da Nazaré» - mulher vestida com traje da Nazaré junto de um barco; nº 2400 - capa com fotografia de Alvão - vista geral das ruínas de Conímbriga; nº 2401 - capa com fotografia de Alvão - «Pelourinho no Terreiro da Sé do Porto, inaugurado em 1940»; nº 2405 - capa com fotografia de Alvão - «Velha azenha das margens do Tâmega, perto de Amarante»; nº 2406 - capa com fotografia de Alvão - «Carro de bois ajudando à vindima no Douro (Pocinho)»;

nº 2407 - capa com fotografia de Alvão - «Rebanho de Ovinos na região do Douro junto de pequena ermida»; nº 2408 - capa com fotografia de Alvão - «Dois trajes do Alto Minho, vestidos por duas belas jovens raparigas»; nº 2409 - capa com fotografia de Alvão - «Vista panorâmica da região do Douro, no Pinhão»; nº 2411 - capa com fotografia de Alvão - «A ponte de Abreiro sobre o Tua no Concelho de Mirandela (...) mostra-nos, em quase toda a sua extensão, a sobriedade e elegância daquela obra de arte» - ponte recém construída; nº 2412 - capa com fotografia de Alvão - «Jardim à entrada da Vila de Stº Tirso»; nº 2413 - capa com fotografia de Alvão - «à vinda das vindimas» - camponeses: uns tocando música (acordeão e flauta), outros com os poceiros às costas;

Ano 1960: nº 2414 - capa com fotografia de Alvão - «Ponte da Trofa, lançada sobre o Ave, junto de Stº Tirso» - vista inferior mostrando as estruturas da mesma; nº 2415 - capa com fotografia de Alvão - «vista geral de Vila Real»; nº 2416 - capa com fotografia de Alvão - «Torre de menagem da muralha Fernandina do Porto»; nº 2417 - capa com fotografia de Alvão - «Vista da Avenida da Foz do Douro, com a estátua do "Homem do Leme"»; nº 2418 - capa com fotografia de Alvão - «Vista exterior do Solar de Mateus»; nº 2420 - capa com fotografia de Alvão - «Estátua do Infante Dom Henrique, no Porto»; nº 2422 - capa com fotografia de Alvão - «Sulfatação das vinhas»;

Ano 1961: nº 2442 - capa com fotografia de Alvão - «Interior da Sé de Miranda do Douro»; nº 2444 - capa com fotografia de Alvão - «Parque de Nª Sª da Assunção em Stª Tirso»; nº 2445 - capa com fotografia de Alvão - «Estrada que liga Vila Nova de Famalicão a Guimarães»; nº 2448 - capa com

fotografia de Alvão - «O rio Ave no momento em que passa debaixo da ponte de Stº Tirso, com lavadeiras na margem»; nº 2449 - capa com fotografia de Alvão - «Junta de bois»;

Ano 1962: nº 2467 - capa com fotografia de Alvão - «Serra da Estrela»; nº 2468 - capa com fotografia de Alvão - «Um trecho do rio Nabão» - dois homens num barco; nº 2472 - capa com fotografia de Alvão - «Santarém - paisagem» - mulher e criança debaixo de uma árvore, com a lezíria a esconder-se, atrás de si, na neblina; nº 2474 - capa com fotografia de Alvão - «Leixões - doca»; nº 2475 - capa com fotografia de Alvão - «Rio Lima - Viana do Castelo» - vista toda ocupada pela ponte; nº 2477 - capa com fotografia de Alvão - «Douro» - o Douro em ribeiro ainda por entre as montanhas; nº 2479 - capa com fotografia de Alvão - «Plantações de tomate do Sul»; nº 2480 - capa com fotografia de Alvão - «Vindimas - Pinhão - Douro»; nº 2484 - capa com fotografia de Alvão - «Penafiel - Castro»; nº 2485 - capa com fotografia de Alvão - «Miranda do Douro - rio Douro separando as fronteiras de Portugal e Espanha»;

Ano 1963: nº 2487 - capa com fotografia de Alvão - «Régua - Rio Douro»; nº 2488 - capa com fotografia de Alvão - «Entre-os-Rios - Margem do Douro»; nº 2492 - capa com fotografia de Alvão - «Gerez - Leonte - Baixo relevo do saudoso pintor Artur Loreiro»; nº 2498 - capa com fotografia de Alvão - «Rio Douro - Ponte da Arrábida»; nº 2504 - capa com fotografia de Alvão - «Gerez - Colunata das Termas»; nº 2505 - capa com fotografia de Alvão - «Minho - Vindima»; nº 2506 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - Régua - época das vindimas» - homem tocando acordeão; nº 2507 - capa com fotografia de Alvão - «Varosa - Barragem»; nº 2508 - capa com fotografia de Alvão - «Pinhão - Rio Douro»; nº 2509 - capa com fotografia de Alvão - «Apanha da azeitona - Santarém»;

Ano 1964: nº 2511 - capa com fotografia de Alvão - «Concelho da Maia - traje regional» - retrato de mulher, de perfil; nº 2515 - capa com fotografia de Alvão - «Empa - Viana do Castelo» - já usada noutro número; nº 2516 - capa com fotografia de Alvão - «Vila Nova de Foz Côa - rua típica com as suas casas rústicas»; nº 2517 - capa com fotografia de Alvão - «Um açude - Rio Leça»; nº 2519 - capa com fotografia de Alvão - «Lavadeira - Stº Tirso»; nº 2520 - capa com fotografia de Alvão - «Gerez - Cabril»; nº 2521 - capa com fotografia de Alvão - «Entrada de uma casa de Lavoura - Barcelos - Minho»; nº 2523 - capa com fotografia de Alvão - «Conduzindo o vinho do Porto - Régua»; nº 2525 - capa com fotografia de Alvão - «Vila Viçosa - jardins do Palácio dos Duques de Bragança»; nº 2526 - capa com fotografia de Alvão - «Região Moscatel de Setúbal - cesto vindimo característico da região - vindimeira»; nº 2527 - capa com fotografia de Alvão - «Vindimas - Pinhão - Douro»; nº 2533 - capa com fotografia de Alvão - «Olhão - vista do cimo da torre dos sinos, vendo-se em 1º plano um sino»;

Ano 1965: nº 2536 - capa com fotografia de Alvão - «Vila de Arganil - fotografia gentilmente cedida pela Comissão Municipal de Turismo de Arganil»; nº 2537 - capa com fotografia de Alvão - «Castelo de Lapela - Rio Minho - Monção»; nº 2538 - capa com fotografia de Alvão - «Carregando caruma - Alfema» - junta de bois carregada - já usada noutro número; nº 2540 - capa com fotografia de Alvão - «Vinhos de pasto para embarque - Leixões» - interior de um armazém; nº 2541 - capa com fotografia de Alvão - «Rio Leça - Stª Cruz do Bispo - duas lavadeiras no rio»; nº 2545 - capa com fotografia de Alvão - «Sulfatando - Viana do Castelo»; nº 2551 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - Vindimas» - 1º plano com cestos cheios de uvas e ao fundo o Douro e ponte sobre o rio; nº 2557 - capa com fotografia de Alvão - «Fiandeiras - Terras de Basto»;

Ano 1966: nº 2559 - capa com fotografia de Alvão - «Terras da Maia»; nº 2560 - capa com fotografia de Alvão - «Barcos Moliceiros - Anjeja»; nº 2566 - capa com fotografia de Alvão - «Podas dos enforcados - Nine - Minho» - já usada; nº 2569 - capa com fotografia de Alvão - «Uma rua da aldeia de Monsanto»; nº 2580 - capa com fotografia de Alvão - «Rio Leça - Alfena - Valongo» - vista do rio para montante no momento em que tem uma pequena queda de água; nº 2581 - capa com fotografia de Alvão - «Uma adega Amarantina»;

Ano 1967: nº 2582 - capa com fotografia de Alvão - «Bruma da manhã - Rio Tâmega - Chaves» - figura feminina na margem do rio olhando para as águas calmas; nº 2583 - capa com fotografia de Alvão - «Serra da Estrela» - um trecho com neve; nº 2593 - capa com fotografia de Alvão - «Sulfatagem da vinha no Minho»; nº 2600 - capa com fotografia de Alvão - «Vindima - Douro - Pinhão» - vindimeira entre as vinhas; nº 2604 - capa com fotografia de Alvão - «Apanha da azeitona em Santarém»;

Ano 1968: nº 2606 - capa com fotografia de Alvão - «Rio Leça - Alfena - lavadeira»; nº 2610 - capa com fotografia de Alvão - «Jardim do Palácio dos Biscaínhos - Braga»; nº 2614 - capa com fotografia de Alvão - «Ribeira de Santarém - vista da estrada»; nº 2615 - capa com fotografia de Alvão - «Nazaré - vista do Facho»; nº 2620 - capa com fotografia de Alvão - «Évora - 1º plano a Sé; 2º plano, templo de Diana»; nº 2624 - capa com fotografia de Alvão - «Vindima - Douro - Pinhão» - já usada; nº 2626 - capa com fotografia de Alvão - «Vindima no Douro Pinhão» - já usada; nº 2627 - capa com fotografia de Alvão - «Foz do Sabor - Moncorvo»; nº 2628 - capa com fotografia de Alvão - «Vila do Conde - vista do outro lado do rio com ponte e Mosteiro de Santa Clara»;

Ano 1969: nº 2631 - capa com fotografia de Alvão - «Serra do Gerez»; nº 2632 - capa com fotografia de Alvão - «Margens do rio Leça - Alfena»; nº 2633 - capa com fotografia de Alvão - «Margens do Rio Douro - Cantareira» - mulher debruçada na margem do rio em contra luz; nº 2635 - capa com fotografia de Alvão - «Barco Rabelo - Rio Douro - Pala»; nº 2637 - capa com fotografia de Alvão - «Porto - vista da parte superior da torre dos clérigos»; nº 2638 - capa com fotografia de Alvão - «Museu Dr. José Relvas - Alpiarça»; nº 2640 - capa com fotografia de Alvão - «Penafiel»; nº 2641 - capa com fotografia de Alvão - «Monção»; nº 2642 - capa com fotografia de Alvão - «Vila Nova de Foz Côa - Pelourinho»; nº 2646 - capa com fotografia de Alvão - «Zona de Viana do Castelo - Lateiros baixos»; nº 2651 - capa com fotografia de Alvão - «Escola Agrícola - Stº Tirso»;

Ano 1970: nº 2661 - capa com fotografia de Alvão - «Vista exterior do Castelo de Silves»; nº 2662 - capa com fotografia de Alvão - «Vista exterior do Castelo de Vila da Feira»; nº 2664 - capa com fotografia de Alvão - «Monumento a D. João IV em Vila Viçosa - estátua do monarca a cavalo»; nº 2667 - capa com fotografia de Alvão - «Vista exterior, tirada do povoado, do Castelo de Leiria»; nº 2674 - capa com fotografia de Alvão - «Vindimadeira» - junto das vinhas;

Ano 1972: n º 2704 - capa com fotografia de Alvão - «Mosteiro da Batalha - detalhe do Claustro Real»; nº 2705 - capa com fotografia de Alvão - «Almendra - pastoreio na serra»; nº 2706 - capa com fotografia de Alvão - «Foz Côa - amendoeiras em flor»; nº 2707 - capa com fotografia de Alvão - «Castelo de Vide - uma das antigas ruas»; nº 2712 - capa com fotografia de Alvão - «Senhora do Salto - Recarei» - rio no momento de uma queda de água»;

Ano 1973: nº 2731 - capa com fotografia de Alvão - «Porto - Chafariz do Passeio Alegre»; nº 2732 - capa com fotografia de Alvão - «Douro em Flor - Régua»; nº 2733 - capa com fotografia de Alvão - «Porto - ponte pensil de 1843»; nº 2744 - capa com fotografia de Alvão - «Convento de Cristo em Tomar - alçado da janela do refeitório»; nº 2745 - capa com fotografia de Alvão - «Douro - grande plano de dois cachos de uvas isolados»; nº 2746 - capa com fotografia de Alvão - «Embarque do vinho do Porto em Gaia»; nº 2748 - capa com fotografia de Alvão - «Faro - Algarve» - vista dos terraços de casas algarvias;
Ano 1974: nº 2750 - capa com fotografia de Alvão - Praça do Município - Porto - Estátua de Almeida Garret»; nº 2753 - capa com fotografia de Alvão - «Porto antigo - Congregados»; nº 2757 - capa com fotografia de Alvão - «Liceu de Chaves»; nº 2759 - capa com fotografia de Alvão - «Sulfatagem da vinha no Minho» - já usada; nº 2772 - capa com fotografia de Alvão - «Porto de Leixões»; nº 2773 - capa com fotografia de Alvão - «Santo Tirso - vindima» - já usada;
Total: 619

HOTÉIS E PENSÕES DE PORTUGAL - 1943 (9º ano) - Com o patrocínio oficial do Secretariado da Propaganda Nacional e da União dos Grémios da Industria Hoteleira... .Lisboa.
Duas fotografias de Alvão: 1) Caldas do Gerez; 2) Vista de Monfortinho
Nota: eventualmente outras fotografias também são de Alvão, mas não estão identificadas.
Total: 2

ILUSTRAÇÃO -
Ano 4º, nº 76, 16 Fevereiro 1929, p. 31 e 32: 3 fotografias de Alvão a ilustrar o artigo de Teixeira Pinto sobre o Mosteiro da Batalha - assinadas e legendadas: 1) Batalha - Claustro Real; 2) Batalha - Uma vista do passadiço do segundo pavimento; 3) Batalha - Terraço de cobertura da Igreja e Pináculos
Total: 3

ILUSTRAÇÃO MODERNA, 1926 - 1932 (3ª fase) Director Marques de Abreu.
5º Ano, Nº 41, Porto, Março de 1930, pág. 66: 1 Cliché Fotográfico Alvão - "D. Filomena Nogueira de Oliveira" (Presidente do N. F. A. I. da Junta Patriótica do Norte, em "Casa dos Filhos dos Soldados - uma instituição benemerente e patriótica".
6º Ano, Nº 52, Porto, Julho/Agosto de 1931, pág. 327: 1 Cliché de Alvão, retrato do "Professor Thiago d'Almeida", em "Faculdade de Medicina do Porto - homenagem ao professor Thiago d'Almeida".
6º Ano, Nº 53, Porto, Novembro - Dezembro de 1931, pág. 375: 1 Cliché de Alvão "Arquitecto Oliveira Ferreira", em "Exposição Histórica do Vinho do Porto".
Total: 3

ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA. Dir. Rocha Martins; Malheiro Dias, propriedade e ed. *O Século*, Lisboa, 1903-1924
Nº 85 – 7/10/1907, p. 456 - 4 fotografias de Alvão;
Nº 100, 20/01/1908, p. 63 – 1 fotografia de Alvão;

Nº 202, 3/01/1910, p. 12 a 14 – 7 fotografias de Alvão de imagens das cheias no Porto;

Nº 203, 10/01/1910, p. 37 – 1 fotografia de Alvão de um navio encalhado;

Nº 392, 25/08/1913, capa com 1 fotografia de Alvão 1) «o echo» e p. 238 a 242 com 6 fotografias de Alvão no artigo «As lavadeiras do Ave»:; 2) «Esperando a roupa»; 3) «procurando o sabão»; 4) «A barrela»; 5) «As lavadeiras do norte»; 6) «Um pico no pé»; 7) «À espera do namorado»;

Nº 398, 6/10/1913, capa – 1 fotografia de Alvão «Contemplando o mar»

Nº 399, 13/10/1913, p. 413 a 416 – 5 fotografias de Alvão no artigo 1) «Na Foz do Douro» : «Olhando as vagas de sobre os seixos»; 2) «Um espelho cuja moldura são penhascos»; 3) «Sobre as ribas»; 4) «Ao cair da tarde»; 5) «Um melancólico trecho da praia»

Nº 401, 27/10/1913, capa com uma fotografia de Alvão 1) «Mulher da Maia» e p. 491 a 494 com 9 fotografias de Alvão no artigo «A Mulher da Maia»: 2) «Sob a alpendrada»; 3) «Uma lavadeira gentil»; 4) «No muro de derrete»; 5) «A varanda rústica»; 6) «Depois da ceifa»; 7) «A ida para as mercas»; 8) Uma graciosa mulher da Maia»; 9) «Caminho da Fonte»; 10) «Na aldeia das mais lindas mulheres de Portugal»;

Nº 405, 24/11/1913, p. 620 a 622 – 5 fotografias de Alvão no artigo «Paisagens d'Outono»: 1) Carretando pela estrada ramos caídos pelos vendavaes»; 2) «Olhando a paisagem melancólica»; 3) « Atravessando o riacho das chuvas»; 4) «Arranjando os feixes»; 5) «Ao cair da folha»;

Nº 406, 1/12/1913, capa – 1 fotografia de Alvão, virada a sépia e lilás: 1) «No Outono: a janela rústica»

Nº 412, 12/01/1914, p. 37 a 39 – 5 fotografias de Alvão no artigo «Manhãs de névoa» (sem legendas)

Nº 434, 15/06/1914, págs. 741-743 com 5 fotografias de Alvão a ilustrar um artigo sobre a exposição de fotografias artísticas de Domingos Alvão: 1. O forno; 2. Madrugada; 3. Pelo Caminho; 4. Na eira; 5. Linho Novo.

Nº 435, 22/06/1914, capa – 1 fotografia de Alvão colorida com várias cores que procuram uma aproximação às cores naturais 1) «Água tranquila»

Nº 449, 28/09/1914, capa – 1 fotografia de Alvão colorida com várias cores que procuram uma aproximação às cores naturais 1) «Um precalço»

Nº 452 – 19/9/1914, capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Portuenses distintas: Mademoiselle Paulina Owen»;

Nº 453, 26/10/1914, capa com uma fotografia de Alvão colorida a sépia: 1) Colónia inglesa no Porto: Mrs. Jules Cordeweener»

Nº 455, 9/11/1914, capa com uma fotografia de Alvão colorida em tons de verde: 1) «Sociedade elegante do Porto: M.elle Angelina Braga»

Nº 459, 7/12/1914, capa com uma fotografia de Alvão colorida em tons de vermelho: 1) «Sociedade elegante do Porto: Srª D. Maria Adelaide de Magalhães e Menezes d'Abreu e Novaes»

Nº 460, 14/12/1914, capa com uma fotografia de Alvão colorida em tons de verde e vermelho: 1) «Nas margens do Leça»;

Nº 463, 4/01/1915, capa com uma fotografia de Alvão: 1) «Sociedade elegante do Porto: A Srª D. Celeste Ferreira Alves»

Nº 494, 9/08/1915, p. 191 – 1 fotografia de Alvão do edifício da Companhia de seguros Mundial;

Nº 501, 27/09/1915, p. 389 – 2 fotografias de Alvão a propósito da premiação na exposição de Panamá de 1915: 1. Em plena faina – Alfena; 2. Nas horas vagas – Trofa.

Nº 515, 3/01/1916, capa com uma fotografia de Alvão, colorida em tons de verde: 1) «A Srª D. Adelaide da Conceição Fernandes d'Oliveira»

Nº 575, 26/02/1917, p. 177, 2 fotografias de Alvão no artigo «Fotografias Artísticas»: 1) «Conversando à hora do descanso»; 2) «Em plena faina»;

Nº 595, 16/07/1917, p. 60: 1 retrato de D. Lucinda Guimarães d'Almeida Dias por Alvão;

Nº 660, 14/10/1918, capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Nas margens do Ave»

Nº 664, 11/11/1918, capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Sociedade Elegante do Porto: Srª D. Hilda Rumsey Nicolau d'Almeida,...»

Nº 667, 2/12/1918, capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Flor do campo (Santo Tirso)»;

Nº 683, 24/03/1919, capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Pensativa, Trofa», colorida com várias cores;

Nº 727, 26/01/1920, p. 6 e 7: 4 fotografias de Alvão do Hospital Joaquim Urbano no Porto;

Nº 796, 21/05/1921, capa com 1 fotografia de Alvão de uma camponesa «Esperando», colorida a verde e vermelho;

Nº 855, 8/07/1922, p. 27 com duas fotografias de Alvão: 1) «Lavadeiras em Ermezinde»; 2) «No pateo de uma casa rústica em Amarante»;

Nº 856, 15/07/1922, capa com 1 fotografia de Alvão de uma camponesa, colorida em tons variados

Nº 858, 29/07/1922, capa com 1 fotografia de Alvão de um retrato de uma criança em sépia; que se repete na página 97;

Nº 860, 12/08/1922, capa com 1 fotografia de Alvão de duas lavadeiras, colorido em tons variados;

N º868, 7/10/1922, p. 358: 1 fotografia de Alvão de um retrato de uma criança (repetida);

Nº 873, 11/11/1922, capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Poente na Foz»

Nº 874, 18/11/1922, p. 518 e 519: 5 fotografia de Alvão no artigo «Arredores do Porto»

Nº 876, 2/12/1922, capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Primaveras... em Dezembro»;

Nº 884, 27/01/1923, capa com 1 fotografia de Alvão de uma camponesa, colorido em tons diversos;

Nº923, 27/10/1923, capa com 1 fotografia de Alvão de duas lavadeiras, colorida em tons variados;

Nº 926, 17/11/1923, capa com 1 fotografia de Alvão de camponesa, colorida em tons variados;

Total: 117

INDÚSTRIA PORTUGUESA - Revista da Associação Industrial Portuguesa. Lisboa. Ano I, nº 1, Março 1928 - 1942.

Nº 62, 6º Ano, Abril 1933, capa com 1 fotografia de Alvão: «Grupo interessante de contra-transmissão, para a redução de rotações (com correias de fabrico nacional) na Companhia Fabril de Salgueiros - Porto» - fotografia assinada, sem pessoas.

Nº 67, 6º Ano, Setembro 1933, capa - 1 fotografia de Alvão: «Um dos motores das instalações fabris da Companhia de Cimentos «Tejo», em Alhandra.

Nº 70, 6º Ano, Dezembro 1933, capa - 1 fotografia de Alvão: «Interessante instalação de 120 H.P. (com correia dupla de 500m/m de largo) - produto português - na Fábrica da Pampilhosa, da Companhia Cerâmica das Devezas» - sem pessoas - assinada.

Total: 3

INSTALAÇÕES DE FORÇA MOTRIZ - boletins de Propaganda de Jayme da Costa, Lda, Engenheiros

Anos de 1941, 1945 e 1951 - todos com fotografias da Foto Alvão;

LATINA - Revista de Intercâmbio entre os povos latinos e panlatinismo - Revista de Turismo, Arte e Economia - Porto. Abril 1930 (nº 1) - . Patrocinada pela S. P.P. ; Medalha d'Ouro na Exposição Colonial Portuguesa.

Nº 1, Abril-Maio 1930 - capa com 1 fotografia de Alvão: 1) «Paisagem do Norte»; 2 fotografias no artigo «Em volta do Porto»: «2) «Um páteo em Gatão, cerca de Amarante»; 3) «Costumes do Norte; As raparigas do Norte possuem uma graça especial que se manifesta pela sua beleza e trajo aliadas a um porte muito desenvolto. Muito afaveis e simples.»; 5 fotografias de Alvão no artigo sobre a Colecção Monumentos de Portugal: 4) Igreja de S. Francisco - Fachadas Principal e Meridional; 5) Sé - Cadeiral da Capela Mor e Nave central; 6) Igreja de S. Francisco - Arco carpanel do Coro; 7) Sé - Um recanto do Claustro; 8) Igreja de S. Francisco - Retábulo da árvore de Jessé.

Nº 3, Agosto 1934: 3 fotografias de Alvão: 1) Igreja de Leça do Balio; 2) Claustro de Nª Srª do Pilar; 3) Vista da Ponte D. Luis I, a partir de um ponto elevado, do lado de Gaia, de uma torre sineira.

Nº 6, Outubro 1936: 6 fotografias de Alvão: 1) Claustro do Mosteiro de S. Bento; 2) Mosteiro Beneditino; 3) Pórtico do Mosteiro de Roriz; 4) Claustro do Mosteiro; 5) Avenida Sousa Cruz - vendo-se ao fundo o edifício do Instituto Nun'Alvares; Anúncio da Companhia de Seguros «Douro»; 6) Exterior do edifício da Companhia.

Total: 17

NORTE DE PORTUGAL - Revista Mensal Ilustrada - Turismo - Automobilismo - Aviação - Desportos Mecânicos.(recomendada pelo Aero - Club do Porto) Director e Editor: J. R. Barrote Júnior. Secretário da Redacção: António Martins. Repórter fotográfico: A. Barradas.

Ano I, nº 2, Julho 1935: fotografias de Alvão assinadas - p. 1 (1) «Póvoa de Varzim - Monumento ao Cego de Maio e Casino»; p. 2 (2) «Povoa de Varzim - aspecto da praia de banhos»;p. 2 (3) «Povoa de Varzim - Jardim Público»; p. 2 (4) «Povoa de Varzim - Alameda junto à praia»; p. 3 (5) «P. de Varzim - Monumento aos mortos da Grande Guerra», (6) «O magestoso salão de baile do casino», outra do (7) «magestoso salão de baile do grande casino»; p. 4 (8) «povoa de Varzim - esplanada, vista do Casino», (9) «barco dos pescadores»; p. 5 (10) «Povoa de Varzim - trecho pitoresco da freguesia de Aver-o-Mar», (11) «Estrada para Calves (Beiriz)», (12) «Interior do mosteiro de S. Pedro de Rates»;

Ano I, nº 3, outubro 1935: fotografias de Alvão assinadas: (13) capa «Lavradeira da Maia»; separata - 11 fotografias de Alvão já publicadas no nº anterior (14 – 24);

Ano I, nº 4, Maio 1936: p. 3 - 4 fotografias de Alvão assinadas: (25) «Santo Tirso - igreja matriz e edificio da câmara e tribunal», (26) «Um aspecto dos claustros do mosteiro», (27) «Largo do Coronel Baptista Coelho», (28) «Curioso aspecto da tradicional feira de louça, de S. Bento».

Total: 18

O MUNDO GRÁFICO - notícias da guerra, propaganda inglesa.

ANO 1942:

- Nº 36, p. 22: «Legenda de um Rio», com duas fotografias assinadas de Alvão: 1. «Fim da tarde. O Douro é uma esteira prateada que os barcos rabelos cortam harmoniosamente» - sépia; 2. «Um aspecto magestoso do Douro em Ferradosa, com as suas margens alcantiladas» - sépia.

- Nº 49, Capa com uma fotografia de Alvão - «Um cacho tentador que S. Miguel regressa já à aldeia terminadas as vindimas» - sépia; p. 25 e 26 - 2 imagens de Alvão ilustrando o artigo «O País do Vinho» por Augusto Ricardo: 1. «Flores da Terra. Dois belos tipos de camponesas do Alto Douro, sorrindo entre os pâmpanos vermelhos» - assinada – sépia; 2. «A canção do vinho nas encostas adustas do Marão» - assinada – sépia;

Nº 122, 15 Novembro 1945, p. 10 e 11: «Porto, a cidade invicta» com fotografias de Alvão;

Total: 4+?

O NOTICIAS ILUSTRADO, Edição Semanal do "Diário de Noticias", 1928-1934;

- nº 148, p. 23, Abril 1931: 1 fotografia de Alvão: «Sob as naves do histórico mosteiro da batalha a Chama da Pátria, agradecida, ilumina a alma dos heróis» - assinada – verde;

- nº 312, 3 Junho 1934, p. 9: «A Exposição Colonial Portuguesa» - com 5 fotografias de Alvão, não assinadas, apenas identificadas pela legenda: «Em cima: um trecho da aldeia indígena; à esquerda e de cima para baixo: a entrada do recinto da Companhia de Moçambique; reprodução do farol da Guia, de Macau; um trecho de África autêntica no Porto; e reprodução do arco dos Viso Reis da Índia. (Fotos Alvão)»; p. 24 (contracapa) - «Aspecto do Monumento ao esforço colonisador Português (clic. Alvão)»

- nº 314, 17 junho 1934, p. 15: «A Exposição Colonial Portuguesa» - com 3 fotografias de Alvão: não assinadas - identificadas pela legenda: «Ao Alto: a nova fachada do decrépito Palácio de Cristal; Em Cima: o pavilhão do Chá feito no estilo de Macau; Á Direita: O Monumento aos Portugueses mortos nos cinco continentes. (Fotos Alvão)».

- nº 316, 1 Julho, p. 9: «O Colégio Militar e o Instituto de Odivelas visitam a exposição Colonial Portuguesa» - com 2 fotografias de Alvão - assinadas - identificadas pela legenda: «Em Baixo: dois dos mais artísticos Stands da Exposição Colonial, fotografados pelo grande fotógrafo Alvão»

- nº 317, 8 Julho 1934, p. 9: «A Exposição Colonial Portuguesa» - com 4 fotografias de Alvão (uma assinada) - identificadas com «Fotos Alvão»

- nº 318, 15 Julho 1934, p. 20 e 21: «A Exposição Colonial Portuguesa» - com 5 fotografias de Alvão.

- nº 322, 12 Agosto 1934, contra capa: retrato de Henrique Galvão, por Alvão

- nº 329, 30 Setembro 1934, p. 16: «Encerra-se hoje a Exposição Colonial» - com 4 fotografias de Alvão.

- nº 337, 25 Nov. , p. 9: «Fez 100 anos a Associação Comercial do Porto» - com 1 fotografia de Alvão de um retrato de grupo da direcção.

Total: 27

O OCCIDENTE - Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro. Lisboa. Director e Proprietário: Caetano Alberto;

Nº 1162, 10 de Abril de 1911: p. 73 - 1 fotografia de Alvão (simile-gravura de Marques de Abreu), em "A Exposição de Quadros de Sousa Pinto".

Total: 1

O VOLANTE - Revista de Automobilismo e Turismo - Lisboa. 1926-1941-

- nº 398, 5 Abril 1937 - p. 3 - 1 fotografia de Alvão - assinada «Fachada principal do Palácio de Cristal, no Porto, onde mais uma vez se vai realizar o Salão Automóvel»

- nº 399, 15 Abril 1937 - p. 4 - 1 fotografia de Alvão - assinada - «Um aspecto da nave central do Palácio, vendo-se, entre os modelos de automóveis expostos, á frente, o carro Edfor, de grande sport…»

- nº 466, 25 Fevereiro 1939 - p. 9 - 3 fotografia de Alvão - assinadas - Ilustração ao artigo «O 1º Congresso Nacional de Transportes a realizar no Porto…» - «Três dos mais belos aspectos do Porto, a nobre cidade do trabalho, onde vão realizar-se em Março (…): à esquerda, a Avenida dos Aliados; ao centro, uma vista parcial do Porto; e à direita, o magestoso edifício da Bolsa.»

- nº 467, 5 março 1939 - p. 9 - 1 fotografia de Alvão - assinada - retrato de «Luciano Botelho de Sousa».

- nº 470, 5 Abril 1939 - p. 6 - 3 fotografias de Alvão - assinadas - Ilustração de «Aspectos Gráficos do Salão Automóvel do Porto» - «Os dois modelos (…)» (dois carros); «O Stand Peugeot»; «A nave dos acessórios»

- nº 495, 15 Junho 1940 - p. 17 - 1 fotografia de Alvão - «Esta magnífica fotografia de Alvão (Porto) dá-nos um aspecto da linda cidade de Guimarães (…)»

Total: 10

PANORAMA - Revista Portuguesa de Arte e Turismo (Edição do Secretariado da Propaganda Nacional).

Volume 1º, nº2, Julho de 1941, p. 22-24: Fotografias de Alvão - «Casas Económicas-Janelas Abertas para a Vida»

Volume 1º, nº3, Agosto de 1941: Fotografias de Alvão

Volume 1º, nº4, Setembro de 1941: Fotografias de Alvão

Volume 1º, nº 5 e 6 (dedicados ao Norte), 1941: Fotografias de Alvão - Págs iniciais de anúncios sem paginação: Publicidade à Garagem Passos Manuel no Porto (3 fotografias); Pág. a seguir à 20 (não numerada): panorama do alto do Santuário dos Remédios, em Lamego; Pág. 39: uma fotografia de uma Igreja/Convento do Porto. Pág. 45: 3 fotografias de Alvão - 2 de dois recantos da casa de campo do Dr. Francisco de Sá Carneiro; Pág. 52: pelo menos uma fotografia de uma ponte na região do Gerês; Págs. 58-59: fotografias de Alvão, não identificadas, no meio de outras de António Mendes, Beleza, Carlos Ribeiro, A. Barreiros, Oliveira Alves e Tom; Págs. 60-61: 5 fotografias de Alvão de "Vila Nova de Gaia e as suas praias" - 1 a piscina da granja numa panorâmica composta por três negativos, 1 do Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar, 1 de uma sala do Museu Teixeira Lopes, 1 do parque da

Gândara em Miramar, 1 cujo assunto não identifico; Págs. 65-66-67: 7 fotografias de levantamento de Gás e Electricidade para os Serviços Municipalizados do Porto.
Volume 2º, nº 9, Junho de 1942: Fotografias de Alvão - Pág. 1-3: 6 fotografias de Alvão em "Maceira-Liz, a futura cidade"; Pág. 5-7: pelo menos três fotografias de Alvão entre 9, também da autoria de Eduardo Portugal, Beleza e Carlos Nunes, em "Leiria, e os seus fantasmas, a sua paisagem e a sua vida";
Volume 2º, nº 10, Agosto de 1942: Fotografias de Alvão - Pág. 17: 2 fotografias de Alvão e Otto Auer - 1 do "Palace Hotel", 1 do Campo de Golf de Vidago; 2 fotografias de Alvão - 1 do aspecto do Parque, 1 do Balneário de Pedras Salgadas; Pág. 19: 1 fotografia do Parque do Gerês; Pág. 22: 4 fotografias de Alvão e Foto Beleza - 1 vista parcial, 1 trecho do Parque de Vizela; 1 salinha de leitura do hotel e 1 aspecto panorâmico de Monfortinho; Pág. 23: 6 fotografias em "As nossas praias, focadas por Alvão" - 1 na pitoresca Vila do Conde; 1 junto ao Portinho da Arrábida; 1 ângulo da Nazaré (vista do Pico); 1 panorâmica da bela e vasta praia da Póvoa do Varzim; 1 aspecto da vida piscatória de Pedrogão; 1 aspecto da magnífica piscina da Granja;
Volume 2º, nº 11, Outubro de 1942: Fotografias de Alvão - Págs. 4: 1 fotografia, entre outras, em "Conservem-se os nossos moinhos!" (por Luis Chaves); Págs. 16-17: 1 fotografia panorâmica da cidade de Setúbal, composta por três negativos, no artigo "Setúbal e os seus variados interesses e encantadores atractivos" (por Marinho da Silva);

Volume 3º, nºs 15 e 16, Julho de 1943: Fotografias Alvão - Pág. 43: 3 fotografias em "Impressões de alguns momentos na praia da Granja" - 1 aspecto da piscina construída à beira-mar; 1 da pérgola da Av. Sacadura Cabral; 1 aspecto do edifício do Hotel; Pág. 44: 2 fotografias de Alvão da baia de S. Martinho do Porto vista do alto do faro, em "São Martinho do Porto"
Volume 3º, nº17, Outubro de 1943: Fotografias de Alvão; Pág. 38: 2 fotografias em "Os Grandes Valores Turísticos Nacionais" - 2 aspectos do interior do Hotel «Garantia», em Famalicão;
Volume 3º, nº18, Dezembro de 1943: Fotografias de Alvão - Págs. 39-40: 3 fotografias em "Amarante e os seus novos motivos de atracção" (por Fernando dos Reis) - 1 vista do rio e ponte; 1 vista das margens do Tâmega em Amarante; 1 vista dos Moinhos do Tâmega;
Volume 4º, nº 19, Fevereiro de 1944: Fotografias de Alvão - Pág. ? (este nº não é paginado): uma fotografia dos Claustros de Alcobaça (assinada);
Volume 4º, nº 20, Abril de 1944 - Pág. ? (este nº não é paginado): 15 fotografias em "Animais - bonecos de barro animado na feira da nossa paisagem", da autoria vária de Foto Manfredo, Benoliel, Alvão, Tom, Francisco Sanches;
Volume 4º, nº 22, Natal de 1944: Fotografias de Alvão - Pág. ? (este nº não é paginado): 2 fotografias em "Vila-Nova-de-Fozcoa" - onde se conservam "dois belos espécimes monumentais do nosso «manuelino», de que reproduzimos nestas páginas dois aspectos, fixados pela objectiva de Alvão: - uma pequena mas curiosa igreja, que foi restaurada no séc. XVIII, e um magnífico pelourinho, sem dúvida dos mais interessantes e melhor conservados que se encontram, dessa época, em toda a província, tão rica em documentos escultóricos deste género." - 1 particular do pórtico da igreja matriz, 1 do pelourinho;

II Série, nº 12, 2 Setembro 1955 – nº dedicado a Alvão ? tem fotografias?
Total: 58 +?

PORTUGAL - Revista Portuguesa, com sede no Rio de janeiro.
Suplemento da Revista «Portugal», de 31 de Março de 1927, - a ilustrar o artigo «Terras de Portugal - índice corografico, histórico e artistico,….» - 1. Fotografia de Alvão «Gatão - Amarante - Foto de D. Alvão» - junto ao rio; mais à frente uma outra fotografia de Alvão «Batalha - trecho de uma das janelas do claustro real. (Fot. De Domingos Alvão)»
Total: 2

Portugal Colonial - 1931 – 1937
«Revista de Propaganda e expansão colonial». Director: Henrique Galvão.
Notas: com ilustrações mas de muito má qualidade; com fotografias de Alvão embora não identificadas nos nº relativos à Exposição Colonial de 1934 (usa as fotografias do catálogo da exposição mas também outras do espólio)

Portugal d'Aquém e d'Além Mar
Nº 21, Setembro de 1942: fotografia de Alvão – cidade de Leiria
Nº 22, Dezembro de 1942: fotografia de Alvão (Azevedo) – interior da igreja de S. Francisco com mendigo a rezar.
Nº 23, Janeiro de 1943: fotografia de Alvão do Palácio da Bolsa.
Nº 25 e 26, 1943: fotografias de Alvão de monumentos.
Nº 30, Agosto de 1943: fotografias de Alvão da cidade do Porto
Nº 32, Outubro de 1943: fotografia de Alvão do Gerez
Nº 34, Dezembro de 1943: fotografias de Alvão – mendigo na capela de Adrigo no Pinhão e um grande e original panorama da cidade do Porto
Nº 37, 1944: fotografias de Alvão da cidade do Porto
Nº 38, 1944: fotografias de Alvão da cidade do Porto e outra da fábrica de malhas Domingos Fernandes & Cª. Lda.
Nº 39, 1944: fotografias de Alvão da cidade das termas de Pedras Salgadas
Nº 43, 1944: panorama de Alvão (Azevedo) da cidade do Porto

RENASCENÇA – Ilustração quinzenal. Propriedade da Empresa da Revista Renascença, Lda. (revista de teor religioso católico). Lisboa. Director: Júlio Eduardo dos Santos. Editor: Manuel Joaquim Florenço.
<u>Ano 1932 (Ano III)</u>
- nº 36, 15 Setembro 1932: p. 23 e 24: 2 fotografias de Alvão ilustrando o artigo «O bi-centenário dos Clérigos: «O edifício dos Clérigos visto de Nascente» (assinada, tons de cian) e «Interior da Igreja dos Clérigos» (assinada, tons de cian).
<u>Ano 1934 (ano IV):</u>

- nº 84, 15 Setembro 1934: p. 4-22 - grande artigo «Reflectindo sobre as revelações da nossa 1ª Exposição Colonial» - com 1 fotografia de Alvão entre outras 24: «Avenida da Índia».

ANO 1936 (Ano VI):

- nº 129, 1 Agosto 1936: capa com fotografia da Foto Alvão - «Lousã, linda fotografia do distinto artista portuense Alvão» - preto e branco - assinada - rapariga do campo de costas subindo umas escadas junto de uma ermida que quase se não vê - apoiada com o braço esquerdo no muro e leva um cesto seguro pelo braço direito, o rosto a 3/4.
- nº 131, 1 Setembro 1936: capa com fotografia da Foto Alvão - rapariga da Nazaré com capote negro e saia, descalça na areia, encostada a um barco de pesca sorridente para a câmara; o mar em 2º plano, desfocado, e o Pico da Nazaré, tons de sépia suaves - assinada, mas faltando a identificação no interior.
- nº 135, 1 Novembro 1936: capa com fotografia da Foto Alvão - assinada - tons de sépia - pequena capela de pedra em ambiente rural - uma mulher de que se vê quase só a mancha do corpo já no pequeno interior da «galilé», e outra pessoa ajoelhada no interior - no exterior e encostada a uma das colunas que sustentam o curto alpendre, uma rapariga de feições delicadas olhando para o infinito gozando ainda um pouco do sol do fim de tarde, em 2º plano, estende-se a paisagem, com rio.
- nº 137, 1 Dezembro 1936: capa com fotografia da Foto Alvão - «Igreja de Nossa Senhora da Assunção, no Monte da Assunção de Santo Tirso» - imagem do interior da Capela Mor a partir de uma das naves laterais, tons sépia/púrpura; assinada; em primeiro plano, uma grossa coluna de pedra encimada por um capitel lavrado.

Ano 1937 (Ano VII):

- nº 141, 1 Fevereiro 1937: capa com fotografia da Foto Alvão - «Lavadeiras» - assinada, tons de sépia suaves - duas lavadeiras em primeiro plano, um muro de pedra separa o plano seguinte que é ocupado pelos campos cultivados com vinhas de enforcado ao fundo.
- nº 143, 1 Março 1937: capa com fotografia da Foto Alvão - «Sonho ou desilusão?» - preto e branco - assinada - duas mulheres do campo com rostos delicados junto de um poço de água olhando com suavidade para fora de campo, uma em pé, descalça e de braços cruzados, com avental de trabalho e lenço na cabeça, a outra sentada na borda do poço segurando o balde da água apoiado no mesmo muro do poço, em 2º plano vê-se desfocado o campo cultivado.
- nº 146, 15 Abril 1937: capa com fotografia da Foto Alvão - «Ceifeiras» - assinada, tons de cian - duas mulheres do campo, uma com a foice, a outra com um braçado de couves, rostos sorridentes e a três quartos, olhando para fora de campo.
- nº 149, 1 Junho 1937: capa com fotografia da Foto Alvão - «Varanda de uma casa aldeã» - assinada, virada a cian - varanda rústica com mulher fiandeira com todos os seus utensílios de trabalho espalhados pela mesma, olhar posto na peça que está a trabalhar.
- nº 155, 1 Setembro 1937: capa com fotografia da Foto Alvão - «Frutos Maduros» - assinada - preto e branco - mulher do campo subindo a uma escada de madeira de modo a apanhar os frutos que pendem das hastes do marmeleiro - a oblíqua da escada contrasta com a verticalidade do pilar ao qual aquela se encosta conferindo algum movimento à imagem - o rosto olha para o fruto para o qual a sua mão e braço se dirigem.

Ano 1938 (Ano VIII):

- nº 164, 15 Janeiro 1938: capa com fotografia da Foto Alvão - «Rapariga de Barcelos» - assinada - rapariga com traje regional e fios de ouro e brincos em pose, com um braço esticado e cuja mão se apoia num muro, no braço esquerdo segura um cesto de palha, o corpo algo torcido e ondulado, cabeça inclinada para cima e olhar fugindo para o céu - preto e branco.
- nº 174, 15 Junho 1938: capa com fotografia da Foto Alvão - «Claustro do Convento de S. Francisco - Santarém - tons de cian - assinada - perspectiva de canto vendo-se o início de duas alas do claustro.

Ano 1939 (Ano IX):

- 206, 15 Outubro 1939: capa com fotografia da Foto Alvão - «Pórtico lateral do Mosteiro de Paço de Sousa - Penafiel», assinada, em tons de sépia, tomada de vistas algo oblíqua em relação ao pórtico.

Ano 1940 (Ano X):

- nº 226, 15 Agosto 1940: capa com fotografia da Foto Alvão cedida pelo Arquivo da Região dos Vinhos Verdes - Pórtico da Igreja Matriz de Caminha, assinada, em tons de verde pouco intensos, tomada de vistas diagonalmente em relação ao pórtico da igreja, dando origem a linhas diagonais.
- nº 230, 15 Outubro 1940: capa com fotografia da Foto Alvão - «Batalha - pórtico das capelas imperfeitas» - fotografia em tons de verde suave, assinada, boa definição, apesar da má impressão quer nas altas quer nas baixas luzes.

Ano 1941:

- nº 242, 15 Abril 1941: p. 14 - um retrato de Alvão do Dr. Carlos de Passos - sépia, assinada, rosto a 3/4, iluminação lateral.

Ano 1942:

- nº 261, 1 Fevereiro 1942: p. 12 - uma fotografia de Alvão - retrato do pintor José Cavadas - ilustrando o artigo «José Cavadas e o Minho» - p. e b., assinada, corpo de perfil e rosto enfrentando a câmara, iluminação lateral.
- nº 281, 1 Dez. 1942: capa com fotografia de Alvão - rapariga do Norte, na varanda de uma casa, junto ao gradeamento fiando o linho, de pé, levemente encostada às grades, iluminação a partir do exterior do alpendre, olhar caído sobre o amontoado de linho que ainda se encontra para fiar.

Ano 1943:

- nº 285, 1 Fevereiro 1943: capa com fotografia de Alvão - «Ponte D. Maria Pia - Porto» - tomada de vistas fora do lugar comum, vista da ponte a partir de uma das margens, mesmo junto aos arranques dos alicerce, pelo que a imagem, que acompanha a situação curva da estrutura férrea da ponte, se apresenta algo distorcida - p. e b., não assinada, mas identificada na margem.
- nº 299, 1 Setembro 1943: capa com fotografia de Alvão - «Raparigas da Louzã» - p. e br., assinada, mesma fotografia que a apresentada no nº 129, 1 Agosto 1936.
- nº 302, 15 Out. 1943 - capa com fotografia de Alvão – mulher do campo fazendo a vindima - sem identificação e sem assinatura - p. e br.
- nº 303, 1 Nov. 1943: p. 4, 5, 6 - «Casas Económicas - Admirável realização de Vasto alcance Social» - com 5 fotografias de bairros sociais e outra de uma inauguração - nenhuma assinada.
- nº 305, 1 Dez. 1943: p. 14 e 15 - «O Centro Social da Sé [do Porto]» - 4 fotografias assinadas de Alvão: formatos reduzidos (c. 7x10cm?), sépia: 1. a classe média e grande na hora de jantar dos pobres (vista de conjunto de uma sala com as crianças sentadas a almoçar); 2. a classe infantil no refeitório,

tutelada pelas meninas da classe grande; 3. «Quem a meio da ponte D. Luís se debruçar, à esquerda, descobrirá uma nota de brancura... - é o recreio do Centro Social» (vista do patamar para brincar das crianças do Centro Social com a ponte ao fundo); 4. Ao tear, uma educanda do Centro Social da Sé.

Ano 1944:

- nº 311, 1 Março 1944: p. 17 - retrato do Dr. Carlos de Passos, por Alvão - igual ao retrato do nº 242, 15 Abril 1941: p. 14, mas agora sem viragem a sépia.
- nº 318, 15 Junho 1944: capa com fotografia de Alvão - «A Majestosa Sé de Braga» - assinada, p. e br. - vista da fachada da Sé a partir de uma tomada de vistas bastante correcta, para análise das estruturas arquitectónicas, o ponto de vista bem centrado, suficientemente afastado do motivo de modo a não necessitar de se inclinar a câmara para o alto para enquadrar todo o edifício; junto ao pórtico principal, a figura de um homem, elemento que serve de escala.
- nº 323, 1 Set. 1944: capa com fotografia de Alvão - «Semeia com Deus, com Deus colherás» - assinada, entoada a cian - rapariga na eira, com peneira no braço esquerdo com milho ainda, junto a si um grande saco quase da sua altura cheio de cereal e ainda outro com algum, a mulher, descalça e com vestimentas do campo, olha para a peneira, como se tanta fartura de uma dádiva de Deus se tratasse.
- nº 324, 1 Outubro 1944: capa com fotografia de Alvão - Trecho rústico de Gatão (Amarante) - Foto Alvão» - assinada, p. e br. - uma mulher do campo a trabalhar na terra, atrás de si uma pequena eira e arrecadação das alfaias, lenha,..., e ainda atrás a casa com um grande alpendre que circunda todo o perímetro, deixando adivinhar as belas vistas para todo vale que dali se vê.
- nº 327, 1 Nov. 1944: capa com uma fotografia de Alvão - «Música dos passarinhos... mágoas do coração? aspecto do Minho» - p. e br., não assinada, mas identificada na margem - rapariga do campo junto de um espigueiro que se encontra em plano elevado e no cimo das escadas pelas quais se lhe ascende encontra-se a rapariga que olha para o povoado tendo num dos degraus cimeiros a sua bilha de barro e o seu pano de apoiar a mesma na cabeça.

Ano 1945:

- nº 334, 15 Fevereiro 1945: capa com fotografia de Alvão - «Serra da Gralheira - Montemuro» - mesma fotografia que em nº 135, 1 Novembro 1936 e na capa da «Stella», nº 93, Setembro 1944 - «Ermida de Nossa Sª das Dores, na serra da Gralheira e costumes regionais - Foto Alvão».
- nº 335, 1 Março 1945: capa com fotografia de Alvão - «Interior do Mosteiro dos Jerónimos - Foto Alvão» - assinada (duas vezes: uma assinatura a branco e outra a preto; uma do lado esquerdo, outra do lado direito) utilizando, como é seu hábito, a luz natural do exterior que entra a jorros pelo interior da igreja.

Ano 1946:

- nº 356, 15 Janeiro 1946: capa com fotografia de Alvão - «Ponte Duarte Pacheco, Entre-os-Rios (Tâmega)» - assinada, p. e br. - vista da ponte a partir de uma das margens, a partir dos terrenos envolventes ao arranque da ponte, podendo-se ver toda a construção de um lado ao outro do rio.
- nº 357, 1 Fevereiro 1946: capa com fotografia de Alvão - «Um pórtico do claustro Real do Mosteiro da Batalha» - assinada, p. e br. - uma das janelas que dão para o centro da quadra em que se destacam as colunas e o rendilhado conhecido destas janelas.

- nº 363, 1 Maio 1946: p. 9 - uma fotografia de Alvão - «Santuário de Nossa Senhora da Encarnação - Leiria», assinada, p. e br - visto de longe tendo como primeiro plano uma oliveira.

ANO 1947:

- nº 381, 1 Fevereiro 1947: capa com fotografia de Alvão (?) - «O Castelo de Vila da Feira» - p. e br., assinada.

- nº 383, 1 Março 1947: capa com fotografia de Alvão - «Cena Rústica» - assinada, p. e br. - fiandeira sentada no alpendre com as suas alfaias, recebendo a luz forte do sol que trespassa a varanda, olha em direcção do caminho que passa em baixo, não se lhe vendo praticamente o rosto. Fotografia já utilizada em «Stella», nº 105, Setembro 1944, página 10.

- nº 384, 15 Março 1947: capa com fotografia de Alvão - «A oração é o melhor lenitivo para quem sofre» - imagem de um velho camponês a rezar ajoelhado no interior de uma ermida, e em 2º plano uma mulher também fazendo o mesmo - tomada de vistas a partir da capela mor, boa iluminação, mal impressa - assinada, p. e br..

- nº 388, 15 Maio 1947: capa com fotografia de Alvão - «Abilheira - Viana do Castelo - rezando devotadamente diante do altar da Sagrada Família» - assinada, p. e br. - imagem da capela mor com duas mulheres vestidas com os seus trajes regionais ajoelhadas diante do altar.

- nº 395, 1 Setembro 1947: capa com fotografia de Alvão - mulher fiandeira encostada debaixo de um arco.

Ano 1848:

- nº 422, 15 Outubro 1948: capa com fotografia de Alvão - assinada, p. e br. - vista a partir do interior de uma igreja de aldeia, podendo-se ver ainda parte do coro sobre a porta de entrada e 4 figuras (3 femininas e 1 masculina) ajoelhadas a rezar, tendo-se em 2º plano o exterior com uma rua de terra de aldeia e algumas casas - as pessoas representadas no interior, pelo contraste com a luz forte do exterior surgem quase em contraluz, sendo contudo alcançado uma boa definição nas baixas luzes do interior bem como nas altas luzes do exterior.

Ano 1949:

- nº 428, 15 Janeiro 1949: capa com fotografia de Alvão - assinada, p. e br. - vista exterior da capela mor de uma igreja.

Total: 49 + ?

REVISTA DE PROPAGANDA - PORTUGAL -

Nº 5 - Jan. 1931 - p. 4: 1 Fotografia de Alvão, assinada, sem legenda, como ilustração a um artigo sobre «As filigranas portuguesas» - duas raparigas do campo vestidas com trajes típicos, em cenário rural - estrada de terra - tons de cian;

Nº 7 - Junho 1931 - 1 fotografia de Alvão de ilustração ao artigo «As nossas praias e termas animam-se…»: 1. São Pedro do Sul, vista parcial e Rio Vouga. (assinada);

Total: 2

REVISTA INTERNACIONAL - Lisboa. Subsidiada e adquirida pela Casa do Douro e exportadores de Vinhos do Porto. Edição das «Terras de Portugal». Director: Gomes Barbosa; Chefe de Redacção: Manoel Coutinho Jr., e depois José de Seabra.

Nº 1 – Abril de 1936 – Fotografias de Alvão: 1. - Capa - rapariga do campo, junto das parreiras, sorridente comendo um bago de uva - fotografia colorida; 2. Publicidade ao «Porto Krohn» - vista geral das montanhas nortenhas cortadas pelo rio - sépia. 3./4./5. Ilustração de «Régua - capital da Região Duriense» - «Pontes sobre o Douro - Régua»; «Uma cepa»; «Vindimando» (assinadas, mas sem identificação de autor em legenda - impressas em tom roxeado). 6. - 16. Ilustração de «Casa do Douro» - «O coração da região do Douro»; «Socalcos do Douro»; «Douro - uma quinta na encosta»; «Douro - vindimando»; «A uva pronta a seguir aos lagares»; «Levando a uva para os lagares»; «Barco Rabelo carregado de pipas de vinho descendo o Rio douro»; «Carro de Bois conduzindo vinho»; «Presente de uvas»; «As típicas palhoças durienses»; «Ferradosa, vista surpreendente do coração da Região do Douro» - (todas assinadas, mas sem indicação de autor em legenda - impressas em tom roxeado). 17. - 27. Ilustração a «O Vinho do Porto» - «Socalcos incrustados na montanha»; «Carros de Bois atravessando o Rio Douro»; «Lagares de Vinho»; «Onde o Vinho envelhece»; «Régua, um combóio de pipas»; «Embarque de vinho em Leixões»; «Amor doce como as uvas»; «Colheita de uvas»; «Festa de fim de vindima»; «Douro - carregação de barcos rabelos»; Douro - barco rabelo carregado com vinho do Porto» (fotografias de formato médio entre o 9x12cm e 13x18 - assinadas, impressas com tom roxeado); 28. - 31. «Lamego - vista parcial» (vista do cimo do santuário de Nª Srª dos Remédios); «Lamego - Santuário dos Remédios»; «Lamego - Sé Catedral»; «Lamego - Trecho do Jardim». 32. - 33. Ilustração de «A. A. Calem & Filho» - «Armazéns em Vila Nova de Gaia»; «Quinta da Foz». 34. - 35. Ilustração de «Real Companhia Vinícola do Norte de Portugal» - «Vista Geral dos Armazéns em Vila Nova de Gaia»; «Interior dos Armazéns». 36. - 37. Lustração de «Miguel de Sousa Guedes & Irmão, Lda» - Pinhão - Quinta das Carvalhas», «Pinhão - outro aspecto da Quinta das Carvalhas». 38. Ilustração de «Wiese & Krohn» - «Cais de velhos Portos em Vila Nova de Gaia». 39. - 45. Ilustração de «The Famous House of Kopke…» - «Ferrão - Alto Douro, Portugal»; «Recebendo Vinhos do Douro»; «Vat in the back ground contains 24570 Gallons»; 2x «Wine Maturing»; 2x «Wines ready for shipment». 46. Ilustração de «Corrêa Ribeiro, filhos, limitada» - «Interior dos Armazéns em Vila Nova de Gaia». 47. - 49. Ilustração a «Niepoort & Cº» - «Vista exterior dos Armazens em Vila Nova de Gaia»; «Entrada dos Vinhos nos Armazens»; «Interior dos Armazens». 50. - 51. Ilustração de «Croft & Cª» - «Ampla vista da Quinta da Roeda, propriedade de Croft & Cª»; «Interior dos Armazens em Vila Nova de Gaia». **52.** Ilustração de «J. H. Andressen» - «Engarrafamento». 53. - 54. Ilustração de «Sociedade dos Vinhos do Porto, Lda.» - «One of the wings o the warehouse of the Sociedade dos Vinhos do Porto, lda.»; «Warehouses of the Socied. Dos V. do Porto, Lda.». 55. Ilustração de «Richard Hooper» - «Interior dos Armazens em Vila Nova de Gaia». 56. - 57. Ilustração de «Freitas, Guerras & Cª, Lda» - «Siege Social - Head Office»; «Interior dos Armazens». 58. - 59. Ilustração de «Adriano Ramos Pinto, Lda.» - «Recolhendo os Vinhos em Armazém»; «Casa Ramos Pinto, Sede». 60. Pinto Pereira & Sobº, Lda» - «Armazens». 61. Ilustração de «The Port Wine Export Cº, Lda.» - «Armazens». 62. Ilustração de «Manuel D. Poças Júnior» - «Vindima».

Nº 2 – Fotografias de Alvão (penas são indicadas como de Alvão aquelas que se encontrem identificadas, emboras outras também possam ser do mesmo autor) - 1. Ilustração de «A chama da pátria» - «Relicário na Batalha»; 2. - 3. Ilustração a «Lisboa, Princesa do Tejo» - «Praça do Comércio» - montagem de 3 fotografias que resulta num amplo panorama que vai desde o rio até à rua da Prata; «Lisboa - Torre de Belém»; 4. - 5. Ilustração a «A cidade do Porto e a sua vitalidade» - «Porto - igreja dos Clérigos»; «Porto - Palácio da Bolsa»; 6. Ilustração de «Mirandela» - «Vista parcial» (grande panorama que resulta da montagem de duas fotografias); 7. Ilustração de «A Águia Ferida (Bragança)» - «Domus Municipalis»; 8. - 38. (31 fotografias repetidas bem como os artigos que as mesmas ilustram, referem-se às fotografias que numerei do nº 1 a 31 relativas ao nº 1 desta revista); 39. - 40. Ilustração de «Vinho Verde» - embora não estejam assinadas estas duas que refiro são facilmente identificáveis como sendo de Alvão e mesmo, eventualmente, algumas das restante em número de 9 - «Duas doçuras»; «Aspectos da Vindima». 41. - 48. Ilustração de «Povoa de Varzim» - «Casino da Povoa»; «Salão de Festas»; «Explanada do Casino»; «Explanada do Casino»; «Outro aspecto do Casino»; «Aspecto da Praia»; «Jardim da Povoa»; «Monumento aos mortos da Guerra». 49. (eventualmente duas, mas só uma está assinada) - Ilustração a «Santarém» - «Santarém - Claustro da Igreja de S. Francisco». 50. Ilustração de «Nazaré» - «Vista Geral» (panorama composto por duas fotografias). 51. Ilustração de «Grémio do Comércio de Exportação de Frutas» - sem legenda - rapariga a apanhar fruta empoleirada num escadote encostado a um pilar. 52. Ilustração de «Amendoeiras em Flor» - «Fozcôa - Amendoeiras em Flor»; 53. Ilustração de «Conservas de Peixe» - colorida manualmente - rapariga ajoelhada numa rocha rodeada de sardinhas - assinada. 54. Ilustração de «Setúbal» - «Vista geral» - ampla vista a partir de ponto elevado - Serra - da cidade de Setúbal e baía - montagem de duas fotografias. - Assinada.

Nº 3 – Fotografias de Alvão: 1. Capa - fotografia que repete a nº 52 do nº anterior.; 2. - 4. Ilustração de «Lopes Coelho Dias & Cª, Lda» - «Secção de enlatamento da sardinha»; «Secção de pickles»; «secção de cravadeiras e azeitamento da sardinha»; 5. Ilustração de «Conserves de Poisson» - «Após a faina do mar» - assinada. 6. Repetição da fotografia nº 53 do nº 2, relativa a Setúbal.

ANO II, nº 4 (1937, Maio) – Fotografias de Alvão: 1. Ilustração de «O Barco do Rio Douro, o Rabelo» - «Barco Rabelo no Porto» - assinada - repetida do nº 1. 2. - 4. Ilustração de «O Douro e a preferência Britânica» - não assinadas, mas repetidas do nº 1.

Nº 5 (1938) - 1. - 2. Ilustração de «Porto, o maior centro industrial do País» - «Igreja dos Clérigo», «Palácio da Bolsa» - repetidas ambas de outros nº. 3. - 9. Ilustração de «O Vinho do Porto» - «Aspectos da região do Douro» + 5 aspectos do Instituto do Vinho do Porto, interiores e exteriores dos quais, só alguns são assinados. 10. Ilustração de «Lisboa, capital da nação Portuguesa» - «Praça do Comércio» - repetição desta imagem usada no nº 2.

Nº 6 (1938) - 3 fotografias assinadas - «Traineiras da «Empreza de Pesca Sagrada Família», «Fachada principal da Fabrica» e «Fachada da Rua Alves da Veiga» em anúncio àquela firma.

Ano IV - Nº 8 - Dez. 1939 - Fotografias de Alvão: ilustram o artigo «Le Vin de Porto et le bon goût français» - assinadas e identificadas - 8 «Fotos Alvão» - são imagens típicas e conhecidas do Douro e as vindimas, e que pertencem ao I.V.P.; 1 fotografias ilustra o artigo «Voyages au Portugal» - vista do cimo do santuário de Nª Srª dos Remédios.

Total: 175

REVISTA TURISMO - «Arte, Paisagem e Costumes de Portugal» - «A mais antiga publicação turística portuguesa». Redacção: R. do Loreto, nº 4, 2º, Lisboa; Director e Proprietário: António Pardal; Chefe de Redacção: Julião Quintinha.

- Ano II, nº 16, Outubro 1938 – número dedicado ao «Douro - o país do Vinho» - Fotografias de Alvão 1no artigo «Douro e o Turismo»: 1. os geios ou socalcos das vinhas; 2. Na vindima - Douro - duas mulheres vestidas de preto conversando na surriba; 3. Enchendo os cestos - Douro; 4. Paisagem - Vila Nova de Foz Côa; 5. Barco rabelo carregando «Porto» - Régua; 6. Ao fundo, ponte de Ferradosa; 7. Pinhão - Douro - Quinta do Bom Retiro - «As uvas com um sorriso sabem a favos de mel…»; Fotografias de Alvão no artigo «Alto Douro»: 1. Vindimando - Quinta da Foz - Pinhão - um homem e uma mulher conversando na vinha; 2. A roga dos vindimeiros; Fotografias de Alvão no artigo «o Douro - região de caça»: 1. a densa névoa pousa sobre o rio - Pinhão - Douro; 2. Vale de Pinhão; 3. amendoeiras floridas em Foz Côa; 4. Barcos Rabelos subindo o Douro; Fotografias de Alvão no artigo «Vinho do Porto»: 1. Panorama Alto Douro; 2. Vindimas; 3. A caminho do Lagar; 4. Lagar; 5. No rio Douro - Transportes em Carros de Bois; 6. No rio Douro - barcos rabelos; 7. Um velho armazém; 8. A cava - aspecto de nevoeiro; 9. A serpente do Douro - Pinhão; 10. Assinada - O Vale de Santa Marta de Penaguião; 11. vista geral do santuário dos Remédios - Lamego - panorâmica com três fotografias verticais; 12. O rio Douro separando Portugal e Espanha;
- Ano II, nº 17, Novembro e Dezembro de 1938: Fotografias de Alvão no artigo «Santarém» - 1. Vista panorâmica de 4 fotografias na horizontal; 2. Porta por onde passou o 1º Rei de Portugal, durante a conquista; 3. Um empolgante aspecto - fotografia com uma árvore em 1º plano com o seu forte tronco em silhueta permitindo ainda ver a sua difusão que sustenta a frondosa copa; 4. Monumento aos mortos da Grande Guerra - fotografia nocturna; 5. Uma paisagem imponente - panorama de 7 fotografias verticais, vista sobre o rio, ponte ferroviária e lezírias;
- Ano IV, nº 31-32, Abril - Maio - fotografias de Alvão - 1. Mosteiro da Batalha - fonte do claustro; 2. Empreza de Limas «União Tomé Feteira, Lda.» de Vieira de Leiria - Uma operária com o traje regional; 3. Empreza de Limas «Uniáo Tomé Feteira, Lda.» de Vieira de Leiria - Moderna secção mecânica da Fábrica; 4. Empreza de Limas «Uniáo Tomé Feteira, Lda.» de Vieira de Leiria - outro aspecto da fábrica; 5. Operárias no seu esmerado labor;
- Ano IV - nº 35, Agosto-Setembro 1940 - fotografias de Alvão: 1. Capa - Paisagem e tipo do Minho - já usada várias vezes; 2. Castelo de Guimarães; 3. um belo quadro de Amares - acompanhando um soneto de Nuno Simões, do Minho, e de outro não identificado;
- Ano IV, nº 36, Out. Nov. 1940 - fotografias de Alvão: 1. Lezírias do Tejo vistas da Porta do Sol de Santarém;
- Ano IV, Janeiro - Fevereiro 1941, nº 38: nº dedicado ao Minho: Fotografias de Alvão: 1. E 2. duas fotografias de trajes regionais repetidas mais à frente - Viana do castelo e Guimarães; 3. Retrato de Manuel Espregueira de Oliveira - Presidente da Comissão dos Vinhos Verdes; 4. vista da ponte Internacional de Valença; 5. Aspecto do Porto de Viana do Castelo; 6. Vista da Sé de Guimarães; 7. Pátio de um velho Solar - com duas raparigas a conversar ao sol; 8. à hora da missa - rapariga de traje

regional à porta da capela de um solar minhoto; 9. Tipo de Lindoso - rapariga pousando de perfil e de mão encostada a uma árvore; 10. Uma vista panorâmica de Viana do Castelo - panorama composto de 3 fotografias na horizontal; 11. Margens pitorescas do Rio Perre; 12., 13., 14. aspectos de duas salas do museu particular do Dr. Luiz A. de Oliveira; 15. Pitoresca estrada do Minho, com o seu nicho onde as pessoas simples rezam às alminhas - com senhora de idade a rezar; 16. Pia Baptismal da Igreja Matriz de caminha; 17. Igreja de Arões, séc. XII, Fafe; 18. Uma aspecto de Melgaço; 19. Melgaço - cruzeiro na estrada de S. Gregório; 20. Melgaço - Igreja da Srª da Orada; 21. desfolhada em Nine - Famalicão; 22. Arredores de Famalicão - casa rural com mulheres a falar e velho a descansar; 23. Barcelos Eira e Espigueiros;

- Ano V, nº 39, Março e Abril de 1941 - «As belas praias de Portugal» - Fotografias de Alvão a ilustrar «A política de Turismo no Minho…»: 1. - raparigas do Minho - duas moças com traje regional sentadas num cruzeiro, muito sorridentes; 2. Campos de Barcelos - Minho; 3. Quebradas de Gerez - Minho - pastores e Cabras; 4. Camponesas preparando o milho - debaixo de telheiro coberto;

- Ano V, nº 40, Maio e Junho de 1941: Fotografias de Alvão: 1. Adro da Igreja de Bornes - Pedras Salgadas; 2. Aspecto da Praia da Póvoa de Varzim; 3. Pedras Salgadas - Hotel Avelames; 4. típico aspecto dos campos de vinhas - arredores da Régua; 5. Barco Rabelo subindo rio Douro; 6. Aspecto da Foz do Douro - marginal junto ao rio com tipo de suportes de pedra para latadas;

- Ano V, nº 41 - Julho e Agosto de 1941: - Fotografias de Alvão: 1. Assinada - Aspecto da moderna e magnífica auto-estrada Lisboa Estoril; 2. Vindimas no Douro - enchendo os cestos de boa uva; 3. não Assinada - Vindimas no douro - Repousando à Sombra dos Vinhedos; 4. Aspecto surpreendente da piscina da Praia da Granja;

- Ano VI, nº 42, Setembro e Outubro: Fotografia de Alvão: 1. Praia de Pedrógão - pescadores com redes junto de barcos de pesca; 2. Vista parcial de S. João da madeira; 3. Costume regional de S. João da Madeira;

- Ano VI, nº 46 - Março - Abril 1942: Fotografias de Alvão: 1. Foz do douro - arredores de Matozinhos - aspecto da esplanada junto à Foz; 2. Aspecto de uma rua do Porto antigo; 3. O porto moderno, na fotografia ao lado, obra prima de luz e sombra da Fotografia Alvão, pode ver-se um belo trecho da Avenida dos Aliados; 4 famosa Sé de Guimarães; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Beleza Feminina - alguns Tipos de Mulher Portuguesa» - 1. Tipo Minhoto - mulher de traje regional, de perfil, de mão apoiada em uma árvore; 2. Tipo de Viana do Castelo - rapariga de traje regional; 3. Tipo de Guimarães – mulher com traje regional; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Coimbra - encantadora cidade de turismo» - 1. o histórico e monumental palácio da Universidade de Coimbra - Via Latina; 2. fachada da igreja de Santa Cruz;

- Ano VI, nº 51, Jan-Fev. 1943: «Número especial dedicado a Aveiro» - Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Vila da Feira»: 1. Porta do castelo - duas ruínas - imagem já publicada na Vida Doméstica e outras; 2. Vista parcial de vila da Feira tirada da Torre da Misericórdia; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «O Valor económico de S. João da Madeira»: 1. Um aspecto da Vila; 2. Bairro Industrial; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Encantos de Turismo em S. João da Madeira»: 1. Margens do Rio Ul; 2. Trajo Antigo;

- Ano VII, nº 47, Maio e Junho de 1942 - dedicado a Termas e estância de veraneio de Portugal - Fotografias de Alvão: 1. um trecho pitoresco de Caldelas; 2. Caldelas - Velho castelo; 3. Ponte Romana em Caldas do Gerez; 4. Gruta do Parque, no Gerez; 5. Um banco histórico no Parque do Gerez, onde o grande escritor Ramalho Ortigão costumava descansar alguns momentos; 6. Claustro do Mosteiro de Roriz, em Santo Tirso; 7. Caldas da Saúde, em Santo Tirso; 8. Um quadro poético nas margens do Rio Ave - águas banham a mimosa região de Santo Tirso - lavadeira ajoelhada para o rio com roupa; 9. fachada do edifício das termas de Pedras Salgadas; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Lousã - o seu turismo especial»: 1. Vista parcial da Lousã; 2. castelo e Ermidas da Senhora da Piedade e S. João; 3. - Um maravilhoso quadro rústico da Lousã;
- Ano VII, nº 48, Julho e Agosto de 1942 - dedicado às praias de Portugal - Fotografias de Alvão: 1. Póvoa de Varzim - aspecto da praia; 2. Mosteiro da Batalha - fonte do Claustro; 3. Pitoresca praia de Pedrogão - Leiria - barcos na praia e pescadores a coserem as redes;
- Ano VII, nº 49 - Setembro e Outubro de 1942 - Fotografias de Alvão: 1. «A fotografia de Arte que damos na página ao lado, é uma admirável reprodução da Igreja de S. Francisco do Porto - belo Monumento Nacional - obra da Casa Alvão» - é a fotografia que ganhou o 2º prémio da Exposição Nacional e Concurso de Fotografias de 1936, organizada pelo Século; 2. Uma imagem de Alvão em Entre-os-Rios, com barco em 1º plano e ponte ferroviária ao fundo; 3. uma imagem da Serra da Lousã - pelourinho em 1º plano e Castelo atrás;
- Ano VIII, nº 52, Março - Abril 1943: Fotografias de Alvão - 1. Capa - «Árvores floridas»; 2. «Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar»; 3. e 4. «Aspectos dos modernos Bairros económicos do Porto»; 5. «Um belo typo de Mogadoro, Castelo Branco, Trás-os-Montes - mulher a fiar com uma luz muito delicada e um sorriso tranquilo; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Paisagens do Douro»: 1. «Soberba vista de Pinhão - Douro»; 2. «Carregando o Vinho do Porto - Régua»; 3. Aspectos do Rio Douro - Porto; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Monumentos de Portugal»: 1. Convento de Santa Clara - Vila do Conde; 2. «Aspecto do precioso coro da Velha Sé de Braga»; 3. Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Costumes Pitorescos Regionais» 1. Uma camponesa da Lousã; 2. Moinhos à Vista do Mar; 3. Dia de Mercado em Fafe; 4. Um lindo rosto da região de Moreira da Maia; 5. Paisagem de Foz Côa; 6. Velha Igreja Românica de Boelhe – Penafiel; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «As estradas de Portugal» - 1. Gerez - estrada de Leonte; 2. Um aspecto da magnífica auto-estrada de Lisboa-Cascais.
- Ano VIII, nº 53 - Maio a Julho 1943 - dedicado ao «Estoril» - Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Paisagem Portuguesa - vista pelo Dr. Teixeira de Pacoaes»: 1. Paisagem do Gerez - estrada Romana; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Pontes de Portugal» 1. Ponte romana no Gerez; 2. Ponte Duarte Pacheco - Entre-Os-Rios; 3. Ponte sobre o Rio Tua; 4. Ponte D. Luis I sobre o Douro – Porto; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Póvoa de Varzim: 1. Vista parcial da imponente praia; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Excursão pelas Termas»: 1. Gruta do Parque, no Gerez; 2. Igreja da Senhora da Orada em Melgaço; 3. Trecho pitoresco das Pedras Salgadas.
- Ano VIII, nº 54, Agosto e Setembro de 1943 - «dedicado a Leiria» - Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Alcobaça»: 1. Pitoresca estrada de Alcobaça para a Nazaré; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Aspectos da Batalha»: 1. A fonte e um trecho do lindíssimo claustro; Fotografias de Alvão a

ilustrar o artigo «Litoral de Leiria»: 1. faina de pescadores - praia de Pedrogão de Leiria; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Leiria Pitoresca»: 1. Tipo de Leiria, costumes regionais; 2. Lavadeiras no rio Liz; 3. Mercado de Leiria - aspectos pitorescos; 4. o encanto da vida rústica nos arredores; 5. Castelo de Leiria e panorama parcial da cidade e vista do alpendre da Igreja de Nossa Senhora da Conceição; 6. Faina Marítima na Praia de Pedrógão – Leiria; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Mosteiro da Batalha»: 1. aspecto do claustro e sala do capítulo do Mosteiro, vendo-se lampadário e sepultura do soldado desconhecido; Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Mosteiro de Alcobaça»: 1. claustro do mosteiro; 2. E 3. pormenores do túmulo de D: Inês de Castro e de D. Pedro; 4. outros aspectos dos mesmos túmulos; 5. Fonte Grande - Leiria - com mulher a encher o cântaro.

- Ano VIII, nº 55 - Nov. e Dez. De 1943 - Fotografias de Alvão: 1. a velha Sé de Guimarães; 2. Claustro do Convento de Cristo em Tomar;

- Ano VIII, nº 56, Jan. Fev. 1944: Fotografias de Alvão: 1. Claustro monumental de Santa Cruz; 2. coro do mosteiro de Santa Clara a Nova; 3. retábulo em pedra, na capela de Santa Apolónia de Varziela; 4. coro do mosteiro do Lorvão - Penacova; 5. / 6. ruínas romanas de Conímbriga; 7. fachada da Igreja de Santa Cruz; 8. um poente na Figueira da Foz; 9. Condeixa - paisagem delicada e melodiosa de uma manhã de névoa - maravilhoso assunto para um quadro de pintor; 10. um panorama de 2 fotografias horizontais das margens do Mondego em Penacova; 11. Pitorescas margens do Mondego; 12. Igreja do velho e famoso Mosteiro do Lorvão.

- Ano IX, nº 57, Abril-Maio 1944 - Fotografias de Alvão: 1. Margens do Douro - Pocinho - rapaz num barco, em grande plano; 2. Típica varanda rústica - Vila nova de Foz Côa; 3. Mulher do campo em grande plano com a cabeça entre as ramagens das amendoeiras floridas; 3. Lavadeiras do Rio Trancão - Bucelas; 4. Um regional de Braga; 5. uma gentil lavradeira de Barcelos; 6. Nas margens do Rio Ave Minho - mulher na margem de ribeiro, olhando a água; 7. Ponte de Lima - um aspecto da praça principal;

- Ano IX, nº 58, Junho e Julho de 1944 - Fotografias de Alvão: 1. trecho da Av. marginal no Estoril; 2. Monte Estoril - marginal - vila e mar; 3. Pitoresco recanto no Estoril; 4. Praia de S. Martinho do Porto - vista a partir do topo das dunas de areia; 5. Pescadores na praia de Póvoa de Varzim - barcos de pesca, mulher sentada na proa do barco; 6. Praia da Nazaré - vista do casario com o mar e o sítio ao fundo; 7. Velho Castelo de Caldelas; 8. Trecho pitoresco de Caldelas; 9. Póvoa de Varzim - um aspecto da praia;

- Ano IX, nº 59, Agosto e Set. 1944 - Fotografias de Alvão: 1. Panorama da Serra da Arrábida - vista do convento ao mar - duas fotografias horizontais; 2. Panorama de Setúbal visto do Castelo de S. Filipe - fotografias horizontais; 3. Muralhas do Castelo de Sesimbra; 4. Outão - Serra da Arrábida; 5. Importante Panorama de Sesimbra com 2 fotografias horizontais;

- Ano IX, nº 60, Nov. e Dez. 1944 - Fotografias de Alvão: 1. Natal Humano - mãe e bebé numa casa rural com a horta aberta por onde entra um feixe de luz; 2. Paisagem de Portugal - Paisagem marítima do Minho; 3. Paisagem de Portugal - Margens do Mondego em Penacova; 4. Igreja de Cedofeita no Porto; 5. Mosteiro da Batalha - detalhe; 6. Mosteiro da batalha - detalhe; 7. Igreja d Mosteiro de Lorvão; 8. Capa de honra - traje regional de Miranda do Douro; 9. Pauliteiros - dança regional de Miranda do Douro;

- Ano IX, nº 61 - Jan. e Fev. 1945 - Fotografias de Alvão: 1. Paisagem romântica de Santarém; 2. Margens do Tejo - com embarcações; 3. Convento de Cristo de Tomar; 4. campos do Ribatejo - na Lezíria; 5. Claustros do Convento de cristo;
- Ano IX, nº 62, Abril e Maio - Fotografias de Alvão: 1. capa - Palácio da Assembleia Nacional; 2. Câmara Municipal de Lisboa; 3. Vista parcial de Lisboa - Casario e Terreiro do Paço; 4. Fachada principal da Nova Casa da moeda; 5. Palácio de S. Bento - exterior; 6. Palácio de S. Bento - Escadaria; 7. Palácio de S. Bento - outro aspecto da escadaria; 8. Palácio de S. Bento - Sala das sessões; 9. Palácio de S. Bento - Frontão do Palácio; 10. Palácio de Queluz - jardins; 11. Palácio de Queluz - Salão Nobre; 12. Palácio de Queluz - Salão de baile; 13. Palácio de Queluz - Escadarias interiores; 14. Teatro de S. Carlos - Fachada - nocturna; 15. E 16. Teatro de S. Carlos - 2 aspectos da tribuna presidencial; 17. Teatro de S. Carlos - A magnífica sala; 18. Teatro de S. Carlos - salão de recepção; 18. moderna fachada do Museu Nacional de Arte Antiga; 19. Ponte Duarte Pacheco em Entre-os-Rios; 20. Estrada de Leonte - Gerez; 21. Auto-estrada Lisboa-Cascais;
- Ano IX, nº 63 - Junho e Julho 1945, Fotografias de Alvão: 1. Recanto do Estoril; 2. Costa do Estoril - aspecto da Auto-estrada; 3. Claustro do Convento de S. Bento em Santo Tirso; 4. Enfermaria do Hospital da Misericórdia em Santo Tirso; 5. Exterior do Hospital da Misericórdia em Santo Tirso; 6. Santo Tirso - Capela Mor da Basílica de Nossa Senhora da Assunção;
- Ano X, nº 64, Agosto e Setembro 1945 - Fotografias de Alvão - 1. Estátua equestre de D. João IV em Vila Viçosa; 2. Capela dos Ossos , Évora; 3. Sé de Évora; 4. E 5. cálices do Tesouro da Sé de Évora; 6. Claustro da Sé de Évora; 7. Porta principal da Sé de Évora; 8. Claustro e Torres da Sé de Évora; 9. Claustro da Antiga Universidade de Évora; 10. Sala dos Actos da Antiga Universidade de Évora; 11. Ruínas romanas do Templo de Diana em Évora; 12. Igreja de Santo Antão, em Évora; 13. largo das Portas de Moura em Évora; 14. Pátio de S. Miguel, Évora; 15. Ermida de S. Brás - Évora; 16. - 19. - Alentejo Pitoresco; 20. - 22. Vila Viçosa;
- Ano X, nº 65, Nov. Dez. 1945 - 3 fotografias de Alvão.
- Ano X, nº 66, Jan. a Abril 1946 - 9 fotografias de Alvão.
- Ano X, nº 67, Maio a Junho 1946 - 6 fotografias de Alvão.
- Ano X, nº 68, Julho a Set. 1946. - 3 fotografias de Alvão.
- Ano X, nº 70, Dez. 1946. - 1 fotografia de Alvão.
- Ano XI, nº 72, Maio-Junho 1947 - 1 fotografia de Alvão
- Ano XI, nº 74, Outubro 1947 - Fotografias de Alvão - 1. Costa do Estoril, um recanto; 2. o pitoresco das margens do rio Ul; 3. um aspecto de S. João da Madeira; 4. Traje antigo de S. João da madeira;
- Ano XI, nº 76, Dez. 1947 e Jan. 1948 - fotografias de Alvão: 1. Igreja de S. Francisco, Porto, com mulher a rezar, já repetida; 2. O rio Lima com toda a sua infinita poesia, uma mulher em silhueta;

- Ano XI, nº 77, Fev.-Abril 1948 - 8 fotografias assinadas de Alvão de Évora e 1 de Vila Viçosa;
- Ano XI, nº 78, Maio a Julho 1948 - 2 Fotografias de Alvão de Lisboa.
- Ano XI, nº 79, Ag6st6 1948 – 7 fotografias de Alvão
- Ano XI, nº 80, Set.-Nov. 1948 – 16 Fotografias Alvão.
- Ano XII, nº 81, Dez 1948-Jan. 1949 - 7 fotografias de Alvão.

- Ano XII, nº 83, Março-Abril 1949 - 3 fotografias de Alvão.
- Ano XII, nº 85, Set. 1949 - 2 fotografias de Alvão.
- Ano XII, nº 88, jan. 1950 - 1 fotografias de Alvão.
- Ano XIII, nº 92 - Junho e Julho 1950 - 1 fotografias de Alvão
- Ano XIII, nº 94, Jan. 1951 - 1 fotografias de Alvão
- Ano XIII, nº 95 - Set. 1951 - 3 fotografias de Alvão.
- Ano XIII, nº 96 - Dez. 1951 - 9 fotografias de Alvão
- Ano XIV,nº 97 - Março 1952 - 7 fotografias de Alvão.
- Ano XIV, nº 98 - Junho 1952 - 1 fotografias de Alvão.
- Ano XIV, nº 99 - Agosto 1952 - 6 fotografias de Alvão.
- Ano XVI, nº 103- - fev. 1953 - 1 fotografias de Alvão.
- Ano XVI, nº 104 - Maio 1953 - 7 fotografias de Alvão.
- Ano XVI, nº 106 - Set. 1953 - 3 fotografias de Alvão.
- Ano XXX, nº 20 - 1966 - 1 fotografia de Alvão: 1. «inauguração do troço do caminho de ferro de Campanhã a S. bento, a 7 de Novembro de 1896 - 2077 metros de via simples»

Total: 364

SHELL NEWS - revista do pessoal da Shell Company of Portugal, Lda. Director e Editor José Ramalhete Beato.

Ano XIX - Fev. 1946, nº 248 - capa - Fotografia de Alvão: 1. vista da Assembleia da Republica.

Total: 1

STELLA - Revista Católica de Cultura Feminina. Fátima, Cova da Iria, Portugal. Propriedade da Casa de Nossa Senhora das Dores. Directora: Maria S. M. de Freitas.

- nº 55, Julho: p. 10 e 11: 2 Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «O Vagabundo - por M. de Freitas».
- nº 67, Julho: p. 3 - 5 Fotografias de Alvão a ilustrar o artigo «Nos belos dias de Verão», por Maria de Freitas: 1. Serra dos Candeeiros; 2. Moinho de Cela; 3. Rio Alcoa na Vila de Fervença; 4. Lavadeiras de Chequeda; 5. Alcobaça - beleza e frescura.
- nº 75, Março: capa com fotografia de Alvão 1. «Arredores de Entre-os-Rios»
- nº 79, Julho: Capa com fotografia de Alvão: «Costume de Miranda do Douro» - mulher com traje regional.
- nº 82, Outubro, nº especial dedicado a Leiria: Capa com uma só fotografia de Alvão e Beleza: 1. «No castelo de Leiria - um tipo regional»; pág. 5 - uma fotografia de Alvão do Castelo de Leiria; pág. 9 - uma fotografia de Alvão com uma vista exterior da Sé Catedral, vista do alto do monte em frente; pág. 10 fotografia de Alvão do interior da Sé Catedral; pág. 16 e 17 com 10 fotografias de Alvão identificadas no nº seguinte «...gentilmente cedidas à "Stella" pela "Fotografia Alvão"»: 1. Castelo de Leiria; 2. Leiria - Santuário de Nª Sª da Encarnação; 3. Monte Real - Pelourinho; 4. Batalha – campa do soldado desconhecido; 5. Batalha; 6. Castelo de Porto de Mós; 7. Castelo de Ourém; 8. Fátima - Cova da Iria; 9. E 10.
- nº 83, Novembro: capa com fotografia de Domingos Alvão: «Lavadeira do Rio Lena».

- nº 85, Janeiro - Capa com fotografia de Alvão: «Raparigas em costume regional da Maia», três raparigas em estrada de terra de aldeia, com seus trajes regionais conversando.
- nº 87, Março: capa com fotografia de Alvão: «Fiadeira do Mogadouro» - mulher trajada fiando o linho; Pág. 11 - 1 fotografia de Alvão das Capelas Imperfeitas da Batalha
- nº 93, Setembro: capa com fotografia de Alvão: «Ermida de Nossa Sª das Dores, na serra da Gralheira e costumes regionais - Foto Alvão» - duas mulheres junto à capela.
- nº 94, Outubro 1944: capa com fotografia de Alvão: «Rapariga de Valongo»; Pág. 7: 1 fotografia de Foto Alvão «Castelo de Almourol», ilustrando o artigo «Fortalezas de Portugal - castelo de Almourol a partir de uma das margens do rio;
- nº 95, Novembro 1944: capa com fotografia da Foto Alvão: «Uma paisagem outaniça da Serra do Gerez - Foto Alvão - Visão de Outono» - caminho íngreme na Serra do Gerez;
- nº 98, Fevereiro 1945: capa com fotografia da Foto Alvão: «O Rio UL, perto de S. João da Madeira – Foto Alvão»; Última página, montagem fotográfica relativa a «A Serra da Estrela sob a neve - uma fotografia de Alvão -«A fascinante beleza da neve, na Serra da Estrela. Mas este ano outras serras nossas, quase roubaram aos Hermínios o privilégio que possuíam.»
- nº 99, Março 1945: última página - três fotografias de Alvão: 1. «Uma manhã de Inverno no Pinhão», um homem debruçado sobre a terra com sua enxada; 2. «Lavradeira do Lindoso», mulher de aldeia com traje típico; 3. «O rio Perre perto de Viana do Castelo», mulher do campo juntando as vides das parreiras;
- nº 100, Abril 1945: capa com fotografia da Foto Alvão: um pombal
- nº 101, Maio 1945: fotografia da Foto Alvão na página 4: aspecto da colunata da galeria do Castelo de Leiria com a povoação em 2º plano.
- nº 105, Setembro 1945: capa com fotografia da Foto Alvão: «Vindimadeira do Pinhão (Douro), Foto Alvão» - tons verdes, grande plano da vindimadeira; pág. 10: fotografia de Alvão - «Fiadeira de Valongo» - ilustra o artigo «O Linho» - varanda soalheira de aldeia com rapariga com trajes de aldeia; Última pág. - 2 fotografias de Alvão, tons verdes, ilustram a publicidade à Companhia Agrícola e Comercial de Vinhos do Porto, Portugal: 1. uma mulher e um homem na faina no meio das vinhas; 2. Vindimadeira vindimando;
- nº 109, Janeiro 1946: p. 5 - 1 fotografia de Alvão: «Lavradeira Minhota», má impressão, ilustra o artigo a mulher rural - lavradeira na eira espalhando o milho e alfaias.
- nº 120, Dezembro 1946: p. 3 - 1 fotografia de Alvão, assinada - reprodução parcial de um presépio;
- nº 127, Julho 1947: capa com fotografia da Foto Alvão - «Pormenor da Torre de Belém, de onde em 15 de Março de 1673 se viu, sulcando pela Barra do Tejo fora, a Nau que levou à Índia S. João de Brito» - em tons verdes;
- nº 128, Agosto 1947: capa com fotografia da Foto Alvão - «Um trecho do Rio Homem próximo das Termas de Caldela», tomada de vistas a partir de uma das margens em que se vê uma mulher de pé numa barcaça;
- nº 151, Julho 1949: p. 6 - 1 fotografia da Foto Alvão - «A montanha, Gerez» - tomada de vistas a partir de uma estrada no cimo da montanha;
- nº 160, Abril 1949: p. 9 - 1 fotografia de Foto Alvão - rapariga do campo com bilha na mão

- nº 164, Agosto 1950: capa com fotografia da Foto Alvão - «A Vindima no Douro» - rapariga do campo durante a vindima, olhando para as uvas;
- nº 175, Julho 1951: capa com fotografia da Foto Alvão - «Um recanto do Minho» - tons púrpura, rapariga do campo
- nº 177, Setembro 1951: capa com fotografia da Foto Alvão - «Tipo Popular de Leiria em Traje regional» - rapariga trajada em pose para a câmara fotográfica;
- nº 189, Setembro 1952: Capa com fotografia da Casa Alvão - rapariga do campo guiando um carro de bois, trajada de minhota e com vara na mão esquerda; p. 4: 1 retrato de Alvão de D. Sílvia Cardoso;
- nº 198, Junho 1953: p. 8 - 1 fotografia de Alvão ilustrando o artigo «Grito de Socorro» - rapariga do campo, com bilha de água na mão esquerda;
- nº 202, Outubro 1953: capa com fotografia de Alvão - «Noiva - costume regional de Viana do Castelo» - Grande plano de jovem rapariga;
- nº 203, Novembro 1953: p. 8 e 9: 2 fotografias de Alvão ilustram o artigo «Coração de Minhoto»: 1. rapaz do campo empoleirado numa vinha de enforcado fazendo a poda; 2. mulher do campo fazendo a poda;
- nº 206, Fevereiro 1954: capa com fotografia de Alvão - «Poda de latadas em Viana do Castelo» - duas raparigas, com trajes regionais, numa varanda de uma casa enquanto dois homens fazem a poda;
- nº 207, Março 1954: capa com fotografia de Alvão - «Traje regional de Monsanto - a aldeia mais portuguesa de Portugal» - tons púrpura, mulher trajada, com capote, sentada numas escadas interiores;
- nº 211, Julho 1954: capa com fotografia de Alvão - duas raparigas junto de poço, tons de verde;
- nº 213/214, Set. e Out. 1954: capa com fotografia de Alvão - «Vindimeira Duriense» - sépia - grande plano de rosto e parte de tronco de uma rapariga do campo entre as vinhas; p. 4: 1 fotografia de Alvão, ilustrando o artigo «VII Centenário das Cortes de Leiria» - uma vista das colunas e arcos da *loggia* do Castelo de Leiria;
- nº 220, Abril 1955: p. 8 - 1 fotografia de Alvão - «Estátua de D. João IV, frente do Palácio Ducal de Vila Viçosa» - tons púrpura.
- nº 221, Maio 1955: p. 8 - 1 fotografia de Alvão - «A mais bela fotografia do interior da Basílica de Fátima», na página dedicada a «Fátima, Dom de Maria» - imagem tirada a partir do corredor superior da basílica, vendo-se em 1º plano a colunata deste 1º andar e em 2º plano nave central e começo da capela-mor - tons púrpura.
- nº 223, Julho 1955: capa com fotografia de Alvão - «Tipo regional do Douro Litoral - Penafiel» - sépia - mulher trajada à entrada de uma casa;
- nº 244, Abril 1957: capa com fotografia de Alvão - «Costume regional de Vila Nova de Foz Côa» - tons de verde - fotografia de uma rapariga trajada;
- nº 257, Janeiro 1959: capa com fotografia de Alvão - «costume regional da Maia em dia festivo» - mulher trajada de perfil; p. 5: 3 fotografias de Alvão: 1. «Num ambiente repassado de poesia a jovem camponesa deixa que a surpreendam numa atitude de sonho» - tons púrpura - rapariga sentada numa rocha de pernas levemente traçada e mãos postas sobre os joelhos; 2. «Eis o tipo belo e sadio duma lavradeira de meadela no trajo característico de Viana do Castelo» - repetida da capa do nº 189, Setembro 1952; 3. «Sobre esta ponte romana que atravessa o rio Homem escreveram-se formosas

páginas de vidas que o olhar de Deus registou.» - vista de ponte a partir de uma das margens - tons púrpura.

- nº 264/265, Agosto/Sete. 1959: capa com fotografia de Alvão - «Vindimadeira do Douro» - tons verdes - vindimadeira sentada nos degraus de uma escada de xisto junto dos poceiros cheios de uvas;

- nº 273, Maio 1960: p. 20 – fotografia de Alvão a ilustrar o artigo «Se fores a Monsanto ouvirás esta lenda...» - tons de verde - numa estrada que passa por entre as escarpas da serra, um homem montado no seu burro;

- nº 275, Julho 1960: capa com fotografia de Alvão - rapariga do campo com lenço típico na cabeça e argolas nas orelhas;

- nº 276, Agosto 1960: capa com fotografia de Alvão - «Espécime de arte do «Stúdio Alvão» a que o seu autor, distinto fotógrafo português Álvaro C. Azevedo pôs a legenda: Maria Celeste e Maria Helena A. Bandeira Azevedo (Minhas netas)» - assinada, sépia - duas meninas jovens, em traje solene, como que para fazer a comunhão solene.

- nº 278, Outubro 1960: capa com fotografia de Alvão - «Nª Srª Rainha do Mundo - imagem que se venera na capela das aparições do Santuário de Fátima desde 1q3 de Junho de 1920, coroada pelo legado pontifício em 13 de Maio de 1946» - sépia - imagem apenas do rosto e coroa da estátua.

- nº 285, Maio 1961: p. 15 - 1 fotografia de Alvão - «Nave principal da igreja do Mosteiro de Alcobaça» - como ilustração ao artigo «Alcobaça, antigo centro de cultura», por M. Dores - tomada de vistas por detrás da charola;

- nº 291, Novembro 1961: capa com fotografia de Alvão - «Costumes de Portugal - a apanha da azeitona» - tons verdes - duas mulheres no cimo das escadas que as levam ao topo das oliveiras para a apanha da azeitona;

- nº 300, Agosto 1962: p. 5 - 4 fotografia de Alvão - «Porta de Salvaterra», ilustrando o artigo «Monção» - virada a cian ; outras sem legenda.

- nº 362 - Novembro 1967 - capa de Alvão - «Recordando os que já partiram» - mulher no átrio de uma capela a rezar o terço.

- nº 384 – capa de Alvão - «A Vindima do Douro»

- nº 400 – Capa de Alvão - «amendoeira em flor»

Total: 81

Viagem - Revista de Turismo, Divulgação e Cultura - em colaboração com a C.P. e Patrocínio do Conselho Nacional de Cultura. Director: Marques da Costa.

- nº 1: p. 7 - 1 fotografia de Alvão - perspectiva de Gerez, Vila e Termas, tomada de vistas de ponto superior acima das termas; p. 11 - 1 fotografia de Alvão - vista de uma praia a partir de uma falésia; p. 23 - 1 fotografia de Alvão - vista de Viana a partir de uma das extremidades da ponte;

- nº 3: 1 fotografia de Alvão - publicidade ao Vinho do Porto - fotografia do I.V.P. de homens em fila com poceiros às costas;

- nº 7: p. 5 - 1 fotografia de Alvão - panorama composto de duas imagens - imagem da Serra da Estrela toda branca de neve.

- nº 8, p. 9 - 1 fotografia de Alvão - Estância de Melgaço - interior do Pavilhão da Nascente principal.

Total: 6

VIAGEM - Revista de Turismo, Divulgação e Cultura, em colaboração com a C.P. e sob o patrocínio do S.P.N. e do Conselho Nacional de Turismo. Propriedade de «A Gazeta dos Caminhos de Ferro». Lisboa. Director: Carlos d'Ornelas.
- nº 11, Set. 1941, p. 18: 1 fotografia de Alvão: «Viana do castelo - A Ponte» - vista da ponte a partir de um dos extremos da mesma.
Total: 1

VIDA DOMÉSTICA - Revista do Lar e da Mulher - Magazine Mensal. Rio de Janeiro
- 1 nº de 1936 - nº não paginado - «Consagração a Portugal» - p. ? (2 p.) - 9 fotografias de Alvão como ilustração do artigo «Santarém» - 1. Porta de S. Tiago, com uma catraia descalça de cântaro na mão na penumbra do arco; 2. Fonte das Figueiras, com duas lavadeiras; 3. Porta do Sol, vista para o rio e charneca atravessados pela ponte de comboio; 4. Túmulo de Duarte de Meneses da Igreja de Alporão; 5. Vista da cidade, panorama com quatro fotografias horizontais; 6. Ruínas das muralhas; 7. Faluas no Rio Tejo, Santarém (tipo de embarcação); 8. Fachada da Igreja do Seminário e edifício Novo; 9. Pórtico da igreja da Graça; Pág. ? 8 Fotografias de Alvão - ilustração de «Monumentos de Portugal» - 1. Mosteiro de Paço de Souza; 2. Mosteiro de Paço de Souza, Claustro; 3. Mosteiro de Paço de Souza, porta lateral; 4. Mosteiro de Paço de Souza, repousam aqui as cinzas de Egas Moniz; 5. Marmorial da Ermida, Túmulo de D. Louzino Alvares; 6. Portal da Igreja de Boelhe; 7. Pórticos do Santuário de Nossa Senhora da Piedade; 8. Entre-Os-Rios - Termas de S. Vivente, restos do Balneário Romano; Pág. ? - 2 Fotografias de Alvão - ilustração do Artigo «Belmonte - Divisão do Distrito da Guarda» - 1. Uma mulher com traje regional fiando o linho debaixo de um arco do castelo; 2. Ermida no cimo do monte com duas mulheres em contraluz; Pág. ? 1 Fotografias de Alvão - artigo «Vida de Mar» - 1. Vendedoras de peixe ainda saltitante; Pág.? 1 Fotografias de Alvão - artigo «Da Vida Simples» - 1. Ceifeiras de Valongo; Pág.? - 17 Fotografias de Alvão - artigo «Região Única no Mundo - o Douro donde saem 45 milhões de litros de Vinho» - 1. Penafiel, Entre-os-rios, Rio Douro; 2. Entre-os-rios, rio Douro; 3. Penafiel, estrada; 4. Uma vindimadeira; 5. Rio Douro; 6. Carregando o Vinho do Porto; 7. Transporte de Pipas atravessando o rio, Pinhão; 8. Vista Geral do Pinhão; 9. Douro - Foz Côa, Pelourinho; 10. Barco Rabelo; 11. Ferradosa, Douro, Barcos Rabelo; 12. Cachão da Valeira; 13. A serpente do Douro, Pinhão; 14. Rio Douro; 15. Uma vinha - Douro, Pinhão; 16. Rio Douro; 17. Rio Douro; Pág. ? - 4 Fotografias de Alvão - artigo «O Porto Antigo e Moderno» - 1. Av. dos Aliados; 2. Torre dos Clérigos; 3. Capela de S. Francisco e Palácio da Bolsa; 4. Vista panorâmica do Porto; Pág.? - 3 Fotografias de Alvão - «Na região dos Vinhos do Porto» - 1. Douro, Régua, Barco Rabelo; 2. Condução das Uvas para o lagar; 3. Ferradosa; Pág.? - 1 Fotografias de Alvão - «Sinfonia da Cidade» - 1. Foz Côa - Douro - Amendoeiras em Flor; Pág. ? - 7 Fotografias de Alvão - «Vindimas» - (fotografias todas coloridas) - 1. Vindimadeira; 2. Mulheres na Vindima; 3. Vindima em vinhas de enforcado; 4. Panorâmica do rio e vinhas nas margens; 5. Parreira com uvas; 6. Mulher junto de poceiros com uvas; 7. Duas juntas de bois; Pág.? - 4 Fotografias de Alvão - «Campos de Portugal - Vindimas, Ceifas, Descanso…!» - 2 assinadas, outras 2 sem identificação - 1. Vindimas; 2. Regresso - mulher com cesto

na anca e outro na cabeça num trilho da montanha escarpada olhando de costas e perfil para o vale; 3. Ceifeira - mulher entre pinheiros; 4. Descanso e sonho - mulher com roupas regionais de trabalho sentada no eixo de uma carroça; Pág. ? - 4 Fotografias de Alvão - «Minho» - 1. Aldeia de Areoza - Viana do Castelo - retrato de minhota; 2. Na eira, a colheita - mulher na eira, entre dois sacos de cereais; 3. No Silêncio de Trofa - rio Ave - Lavadeira voltando a casa - típica lavadeira junto ao rio espelhado; 4. Minhota Carreira - retirando a Junta para sair em serviço – Barcelos; Pág.? - 1 Fotografias de Alvão - «Duas cidades que são dois sorrisos» - Coimbra e Vila Real - 1. Vista de Coimbra e Mondego, a partir da margem esquerda; Pág.? - 12 Fotografias de Alvão - «Portugal Pitoresco» - 1. Aguas Santas - Leça (mulher com cântaro em cima de uma pedra do rio); 2. Um caminho - Barcelos - carro de bois num caminho; 3. Tarde de sol - Nime - mulheres em largo de casa rústica sentadas em carroça; 4. Alegria do Trabalho - Nime - Minhota sorridente junto de uma carroça, de vara na mão, olha de perfil; 5. Nascer do Sol - Louzã; 6. Serra da Lousã; 7. Portal da Quinta - Lousã; 8. Caminho para a Serra - Lousã; 9. Uma ermidinha branca, com o seu alpendre de telha, quem não evoca as ermidinhas que o maior poeta lírico português, Guerra Junqueiro, tantas vezes cantou, ainda mesmo no período da sua irreverência?; 10. S. João da Madeira, tranquilidade da tarde em uma estrada arborizada; 11. Velhice - fiandeiras de Branco linho de onde se faz o bragal que serve para alegrar o lar; 12. Mulher de Lousã, em seu traje típico - diante de um cruzeiro de pedra tosca. Pág.? - 3 Fotografias de Alvão - 1. Duas mulheres conversando; 2. Mulher na eira, de costas e cabeça de perfil; 3. Duas mulheres, uma na ombreira da porta, outra mais fora; Pág.? - 1 Fotografias de Alvão - «Brôa e Sardinha» - 1. Depois da desfolhada: o milho loiro aguarda o milho triturante. Pág.? - 3 Fotografias de Alvão - «Lavadeiras» - 1. o Ave pelas alturas de Trofa; 2. Lavadeiras tricanas; 3. Mulheres da Maia; Pág.? - 9 Fotografias de Alvão - Santo Tirso - 1. Estrada que conduz ao Monte Cordova; 2. Paisagem do Lago do Monte Cordova; 3. Obelisco onde está o Santuário de Nossa Senhora d'Assumpção; 4. Uma das laterais do Santuário; 5. Claustro do Santuário; 6. Alameda e Jardim - vistos da torre da Igreja; 7. Claustro do Convento de S. Bento; 8. Largo Baptista Coelho; 9. Ponte sobre o Rio Ave.

- nº 1 de 1937 - «Homenagem a Portugal» - Fotografias de Alvão em «Bucolismo - Belezas de Portugal - Névoa da Lenda e Caminhos da Vida» - 1. Mulher encostada a espigueiro a fiar com seu rebanho - foto colorida; 2. Linha de caminho e ferro, como que suspensa no monte sobre a ribanceira que desce até ao rio - colorida; 3. Amendoeira em flôr e Vale e montanhas em 2º plano; Fotografias de Alvão em «Lamego, das romarias» - 1. e 2. - duas vistas do santuário de Nª Srª dos Remédios. Fotografias de Alvão em «Papoila do Minho» - 1. Minhota trajada com cesto de uvas - foto colorida; Fotografias de Alvão em «Arte de Encanto» - 1. Mísula do Mosteiro de Roriz; 2. Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar; 3. Claustro dos Jerónimos; 4. Detalhe da Sé Velha de Braga; 5. Capiteis do Claustro de Alcobaça; 6. Claustro do Mosteiro de S. Bento, em Santo Tirso; 7. Claustro da Batalha; 8. Capiteis do Mosteiro de Roriz; Fotografias de Alvão em Santo Tirso - 1. Panorama de Santo Tirso; 2. Trechos do Claustro do Mosteiro Beneditino; 3. Igreja Matriz; 4. Igreja do S. S. Sacramento; 5. Lavando roupa; 6. Pórtico do Mosteiro de Roriz; 7. Mosteiro de Roriz; Fotografias de Alvão em «Verde Cintra dos Reis e das Moiras encantadas» - 1. Vista do Castelo dos Mouros sobre a Vila de Cintra; Fotografias de Alvão em «Bragança dos Duques» - 1. Vista Geral da cidade; Fotografias de Alvão em «No mar verde do roxo vinho» - 1. e 2. Dois aspectos de vinhedos na região abençoada do Douro - fotos coloridas; 3.

Barcos rabelos subindo o Douro à «Sirga; 4. Uma vindima - um homem e uma mulher em fim de tarde entre as vinhas; 5. O Vinho sobre as águas do Douro; 6. Embarque do Vinho no cais; 7. I.V.P. - antes das obras de modernização; 8. A entrada do Instituto; 9. Escadaria dupla do Instituto; 10. Lagares do Vinho para pisa da uva; 11. Gabinete de análises do vinho; 12. Condução do Vinho em Carros de Bois. Fotografias de Alvão em «Pérolas Soltas» - 1. Vista de Mirandela – colorida; Fotografias de Alvão em «Aqui e Além» - 1. Do Castelo de S. Filipe vê-se Setúbal - panorama de três fotografias horizontais - muito colorida; 2. Panorama de Abrantes - muito colorida; 3. Porto de Mós - vista geral - muito colorida. Fotografias de Alvão em «Sítios Formosos» - 1. Castelo de Melgaço; 2. rio Douro prateado, com barcos rabelos. Fotografias de Alvão e «Arvores - benção de Deus» - 1. Amendoeira em Flor - Arredores de Bragança; Fotografias de Alvão em «Alma do Norte - Porto» - 1. Esplanada da Foz do Douro. Fotografias de Alvão em «Cachopas de Portugal» - «Photos de Alvão - Porto» - 1. Um sorriso para a posteridade - rapariga com traje regional; 2. - 9. Abandono, talvez enleio d'Alma, ledo e cego, trabalho e alegria sadia e forte. Diversas imagens de «pupilas» já muito conhecidas; Fotografias de Alvão - «Typos e costumes» - mulher do campo em casa rústica com berço e criança deitada - colorida. Fotografias de Alvão em «Rezando a Deus, em Bornes - Pedras Salgadas» - colorida - senhora de idade à entrada de capela.
Total: 145

VINHOS E FRUTAS - Revista Mensal de Propaganda dos Vinhos e Frutas Portugueses. Propriedade da Empresa Vinhos e Frutas em Organização. Director: Silva Gay. Editor: Carlos Bastos.
Ano I, nº 1 - Set. 1938 - tem fotografias de Alvão;

Levantamento analítico de fotografias de Alvão impressas em Volumes :

AAVV - Álbum Nacional da Actualidade Portuguesa. Lisboa: 1935 (1ª edição). Com reproduções de fotografias de Alvão: 1. retrato de Henrique Galvão; 2. retrato de Ricardo Spratley (presidente do IVP); 3. fotografia da Av. dos Aliados no Porto; 4. uma vista geral do Porto; 5. retrato de José Fonseca Menéres (Presidente da C.M. de Gaia); 6. Uma vista do Vidago Palace Hotel; 7. a 14. Fotografias do arquivo do Instituto do Vinho do Porto;
Total: 14

AAVV - Vinho do Porto. Porto: Imagolucis-Fotogaleria, 1992.(texto de José Luis Madeira).
Com fotografias de Alvão.

AAVV – Catálogo da Firma de Curtumes «CASA & TOMÁS»
47 fotografias da Fábrica, que devem ser já de Álvaro Azevedo, mas uma é do Stand da firma na Exposição Industrial Portuguesa em Lisboa, em 1932, em que ganhou a medalha de ouro.
Total : 48

AAVV - Congrés (Vème) Internacional de la Vigne et du Vin – Lisboa, Outubro 1938 -
Com algumas imagens do Douro de Alvão

AAVV – Exposição Internacional do Rio de Janeiro – 1922 - Livro de Ouro da Secção Portuguesa. 1922.
Com ilustrações fotográficas de Domingos Alvão sob a temática de «Costumes Portugueses» e uma paisagem do Douro.
Total: 6

AAVV – Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha (1929). Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha,1929.
Catálogo com algumas fotografias de Alvão, mas que não são assinadas nem identificadas.

AAVV - Instalações de Força Motriz - Boletins de Propaganda de Jayme da Costa, Lda, Engenheiros. 1941, 1945 e 1951 - todos com fotografias da Foto Alvão

AAVV – Instituto Medicina de Portugal – Porto: 1916.

40 fotografias de Alvão - 1. Edifício ocupado pelo I.M. de Portugal; 2. Retrato de Dr. António Coelho; 3. Um trecho do Jardim; 4. Sala de ginástica médica para homens; 5. Gabinete de massagem manual para homens (com paciente e médico); 6. Sala de massagem vibratória e electricidade médica, …, para homens (com paciente e médico); 7. Um trecho da escadaria interior; 8. Sala de observações operações; 9. Gabinete de pesagem, mensuração, reeducação motriz, dinamometria, espirometria,…; 10. Gabinete de massagem manual e vibratória e electricidade médica (com paciente e médico); 11. Gabinete de massagem manual e vibratória e electricidade médica (com paciente e médico); 12. Sala de banhos hidroeléctricos (com paciente); 13. Gabinete de termopenetração; 14. Gabinete de radiologia médica; 15. Outro aspecto do gabinete de Raios X; 16. Motor e dínamo da instalação de Raios X; 17. Cartaz do Instituto; 18. Sala de electricidade médica - alta frequência (com paciente e médico); 19. Gabinete de vacinação contra a varíola; 20. Secção de medicamentos; 21. Gabinete de soroterapia; 22. Gabinete de banhos parciais de luz branca; 23. Laboratório médico (com médico); 24. Laboratório fotográfico; 25. Sala de ginástica médica para senhoras; 26. Gabinete de duchas para ar quente e frio; 27. Sala de espera; 28. Gabinete de electrodiagnóstico; 29. Gabinete de consulta (com médico); 30. Gabinete de consulta; 31. Sala de tratamento pelo radium para homens; 32. Gabinete de injecções de solução de radium; 33. Sala de tratamento de radium para senhoras; 34. Gabinete para tratamento de emanações de radium; 35. Uma das galerias; 36. Gabinete de banhos gerais de luz branca (com paciente e médico); 37. Gabinete de banhos de luz vermelha, azul, verde; 38. Gabinete de electricidade médica; 39. Outro retrato do Dr. António Coelho; 40. Gabinete de banhos gerais de luz dupla.

AAVV - Livro d'Ouro da I Viagem de S. M. El-Rei D. Manuel II ao Norte de Portugal. Ed. Carlos Pereira Cardoso, 1909.
«Chronica photographica por Carlos Pereira Cardoso comentada por os excellentissimos senhores Joaquim Leitão; Marques Gomes; António Azevedo»
23 fotografias de Alvão – (Retratos, grupos de crianças, aspectos do Palácio da Bolsa,…): 1. retrato de um vereador da C.M.P.; 2.-8. sete fotografias do edifício da Bolsa, já vistas noutros sítios e sem pessoas; 9. Retrato de João Baptista Lima Júnior (presidente da Direcção da creche de S. Vicente de Paula); 10. Creche de S. Vicente de Paula à hora de refeição; 11. Banquete oferecido pela Associação Comercial do Porto ao rei (à noite, iluminado, sem pessoas); 12. Banquete oferecido pela Associação Comercial do Porto ao rei (à noite, iluminado, sem pessoas); 13. Salão árabe da Bolsa, sem ninguém; 14. Interior da Igreja de S. Francisco - sem pessoas; 15. Interior da Igreja de S. Francisco - sem pessoas - é a conhecida com a luz entrando a jorros por um janelão; 16. Corveta Estefânia - em Matosinhos - em contraluz - fim de tarde; 17. Typos dos Arrabaldes do Porto - grupos de moças camponesas com traje de trabalho debaixo da latada; 18. Paisagem do Rio Leça, sem ninguém; 19. Tela rústica dos arredores de Leça (é a fotografia de «La Ville du Porto et ses environs», de 1919 da S.P.P. que ali se diz ser da Maia; 20. Pescando no Leça - grupo de crianças e um velho a prepararem a cana e o isco; 21. Paisagem do Ave – vista do rio a partir de uma margem com alguns toneis à frente da câmara; 22. Salva de prata estilo manuelino oferecida ao rei pelos proprietários da Joalharia Marques; 23. Vista geral da fábrica de carrinhos de algodão, na senhora da Hora, visitada pelo Rei (vista de longe - vê-se um ajuntamento de algumas pessoas à porta da fábrica, mas não se percebe se é uma fotografia de reportagem com a comitiva do rei).

AAVV - Memória da Indústria: Exposição Fotográfica sobre a indústria do Porto. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993. (textos de José Manuel Lopes Cordeiro, Maria da Luz Braga Sampaio).
Com fotografias da Foto Alvão - Indústrias: Fábrica Portuguesa de Balanças, s/ d (2 fotografia); Sociedade Industrial Aliança, 1949 (3 fotografia); Fábrica de Moagem a Vapor, 1929 (4 fotografia); Companhia da Fábrica de Garrafas da Amora, c. 1920/1930 (3 fotografia); Fábrica de Espelhos "A Bisália, Lda.", c. 1920/1930 (2 fotografia); Fábrica das Antas, s/ d (3 foto,); Fábrica Portuense de Curtumes, c. 1945 (2 fotografia); Sociedade Nacional de Fósforos, s/ d (2 fotografia); Fábrica de Tecidos de Seda António Francisco Nogueira, c. 1920/1930 (3 fotografia); Têxtil Artificial do Porto, s/ d (fundada em 1930) (1 fotografia); Fibra Comercial Lusitana, C. 1937 (2 fotografia); Fábrica de Malhas Domingos Fernandes & Cª Lda., c. 1930 (1 fotografia); Electra del Lima, inícios dos anos 20 (3 fotografia).
Total:31

AAVV - O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa - Álbum - Catálogo – Documentário Histórico, Agrícola, Industrial e Comercial, Paisagens, Monumentos e Costumes. 1934.
Total: 69 fotografias referentes à exposição (algumas que se repetem do Álbum Fotográfico), a monumentos e à cidade do Porto.

AAVV – O Moderno Escondido. Porto: Ed. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto / C.M.P., 1997. Catálogo da Exposição realizada em 1997.
74 fotografias de Alvão realizadas entre os anos de 1952 e 1964, pelo que já não são de Domingos Alvão, mas de Álvaro Cardoso de Azevedo.(também com fotografias a cores de Luis Ferreira Alves).

AAVV – Outras imagens - Exposição Retrospectiva de Moda Portuguesa. Ed. de Republica das Artes s/d.
Com 1 fotografia de Alvão. reproduzida na capa e também no interior - designa-se «Montra de chapéus: início séc. XX. Arquivo Nacional de Fotografia / I.P.M.»

AAVV – Porto: Situações, Aspectos, Monumentos e indicações úteis. Porto: Empresa Aquila, 1933. 47 pág., il. 14 cm, texto em Português e Francês. Impressão Exclusiva para o grande Hotel da Batalha.
Com fotografias de Alvão.

AAVV – Portugal - Caminhos de Ferro do Vale do Vouga. 1938.
Notas: pequeno catálogo de 20 páginas de publicidade e propaganda turística daquela região; 1 de Alvão, assinada - «Rua Visconde de S. João da Madeira».

AAVV – Portugal 1140-1940. Lisboa: Shell News, 1940.
Notas: álbum com imagens de todo o Portugal; muitas fotografias de Alvão, umas que reconheço, outras assinadas (pelo menos 41), nenhuma identificada. Esta obra utiliza as fotografias publicadas em muitas outras publicações, conforme é indicado nos créditos fotográficos, razão por que não são indicados os fotógrafos.

AAVV – Portugal 1934. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1934. (álbum com reproduções de fotografias de Alvão, João Martins, Deniz Salgado, Ferreira da Cunha, Francisco Santos, Horácio Novais, J. Benoliel, Mário Novais e Silva Nogueira, Salazar Dinis, Serra Ribeiro, V. Rodrigues, Pinheiro Correia, Octávio Bobone, Raimundo Vaissier, Raul Reis, José Mesquita, Kodak Limitada, Luis Teixeira, Major Aviador.
Total: ?

AAVV – Portugal 1940. Edição da Comissão Executiva dos Centenários, s/d. (Direcção de J. Leitão de Barros) Composição, Impressão e Gravura da Neogravura, Limitada, Lisboa.
Com fotografias de Alvão que devem ser as que se referem à Exposição Internacional de Paris em 1937.

AAVV – Portugal Económico, Monumental e Artístico - («Obra oficialmente recomendada pelo Conselho Nacional de Turismo e por este alto organismo classificado de «interessante e útil para a expansão turística do país»). Propriedade da «Editorial Lusitana», Lisboa; s.d.
Com 149 reproduções de fotografias de Alvão.
VOL. I - 14 fotografias de Alvão: p. 52 - «Em observação» - mulher trajada, plano americano, de perfil, típica – assinada; p. 55 - «Traje à Vianesa» - mulher trajada, corpo inteiro, mulher junto de loja rústica, olha para a câmara – assinada; p. 59-59 - panorama - «Vista Geral de Viana do Castelo» com ponte á direita – imagem ampla – assinada; p. 430 - «Gulosa, curiosa fotografia de Alvão» - não assinada – camponesa de lenço branco na cabeça, roupa de trabalho, plano americano, luz lateral, quase fazendo silhueta, mas permitindo a leitura da face voltada para a câmara, trincando uvas que debica de um cacho que Segura na mão esquerda; p. 464 - «Vila Nova de Famalicão - estudo de luz em Nine - fotografia de Alvão» - não assinada - rapariga descalça, com roupa de trabalho, lenço enrolado na cabeça sentada no eixo de uma carro de bóis, sem os animais, de perfil, luz coada e lateral; p. 957 - «Fafe - Arcada da Praça da República» - assinada – vista sem pessoas, tomada de vistas junto do muro interno da arcada apanhando já em perspectiva a colunata bem como a praça atrás de si; p. 598 - «Fafe - vista do centro da vila» - assinada – tomada de vistas a partir de um ponto alto, vista ampla; p. 599 - «Fafe - Monumento românico de Arões (S. Romão)» - assinada - vista da igreja que ocupa todo o plano a partir de um dos ângulos; p. 600 - «Fafe - o grandioso edifício do Hospital da Misericórdia» - assinada - vista de ângulo do edifício; p. 603 - «Fafe - curioso aspecto sobre a praça da república» - assinada - tomada de vistas junto do chão, pelo menos de ponto baixo, não à altura dos olhos; p. 604 - «Fafe - obras da igreja gótica na Vila» - assinada - vista de ângulo aproveitando bem a luz natural que modula bem o corpo lateral que se vê na totalidade, entrando também para o interior com vários momentos de claro-escuro; p. 606 - «Fafe - outro aspecto da Praça da República» - assinado - vista ampla, já não do chão, mas à altura do candeeiro; p. 607 - «Fafe - Monumento aos mortos da Grande Guerra, na vila» - assinada – luz natural lateral de fim de tarde, fotografia de ângulo apanhando lado claro e o lado escuro; p. 608 - «Fafe - passeio sobre a praça da República» - assinada – vista a partir de um muro curvilíneo que acompanha o desnível da praça;
VOL. II – 19 fotografias de Alvão - p. 114 - «Vila Pouca de Aguiar - Av. do Casino nas Pedras Salgadas» - assinada, vista ampla da avenida com árvores; p. 116 - «V. P. A. - nascente do Penedo e Grande

Alcalina nas Pedras Salgadas» - assinada - vista do edifício de ângulo; p. 123 - «V. P. A. - Ponte Romana nas Pedras salgadas» - assinada - vista da ponte a partir do ribeiro; p. 586 - «Miranda - Ruínas da Torre de Menagem» - assinada; p. 588 - «Miranda - Grupo de pauliteiros» - em frente da Sé, tocando, alinhados em filas; p. 589 - «Miranda - Janelas e cachorros de um prédio na rua da Costanilha» - assinada - mulher à janela com roupas regionais, lenço na cabeça, a brancura das paredes contrasta com o interior negro e com as zonas de sombra do exterior; p. 590 - «Miranda – escultura em buxo, feito à navalha, por um pastor...» - assinada; p. 591 - «Miranda - Casa Solarenga que outrora pertenceu ao Morgado de Ordaz Sarmento» - assinada - vista a partir de um alpendre; p. 592-3 - «Miranda - curiosíssima vista geral da cidade. À esquerda o rio Douro, que a separa de terras de Espanha» - assinada - vista ampla que resulta da colagem de 3 fotografias horizontais coladas; p. 594 - «Miranda - Capela de Santa Cruz» - assinada - vista de ângulo; p. 595 - «Miranda - parte superior de uma das torres da Sé» - assinada; p. 596 - «Miranda - Capela do S.S. e um dos magníficos altares em talha dourada, na Sé» - assinada; p. 597 - «Miranda – Altar Mor da Sé» - assinada; p. 598 - «Miranda - Ruína da Torre do Preto do Amparo» - assinada; p. 599 - «Miranda – Fonte da Ponte dos Canos, possivelmente, Manuelina» - assinada; p. 601 - «Miranda - edifício seiscentista, onde se encontra instalada a secretaria da Câmara. Ao lado, a cadeia, ostentando na fachada um escudo, com as armas de D. João IV» - assinada; p. 602 - «Miranda - aspecto da R. de Alfândega» - assinada; p. 604 - «Miranda - o popular Menino Jesus de Castolinha existente na Sé» - assinada; p. 606 - «Miranda - aspecto da colunata e abóbada da Sé» - assinada; p. 608 - «Miranda - Costumes Mirandeses - a Capa de Honra» - assinada homem de costas com a sua capa, rapariga sorridente em frente;

VOL. IIII - 101 fotografias de Alvão - p. 6 - «Porto - Barco Rabelo navegando com pipas de vinho» - assinada barco carregado no rio douro; p. 10 - «Porto - Igreja e Torre dos Clérigos» - assinada vista de sítio alto em edifício fronteiro à igreja; p. 14 - «Porto -R. da Carmelitas» - assinada - vista ampla; p. 15 - «Porto - Torre dos Clérigos» - assinada frontal; p. 15 - «Porto - Claustro da Sé» - assinada arcos do claustro; p. 15 - «Porto - Carreiros - Esplanada» - assinada - a Foz com os novos muros dos passeios; p. 20 - «Porto – Pórtico da Igreja de Cedofeita» - assinada; p. 22 - «Porto - Edifício do Governo Civil» - as. - com vista ampla sobre a estrada; p. 23 - «Porto - Monumento a D. Pedro IV» - assinada - a estátua Equestre e a praça e Av. dos Aliados com grande movimento de carros e peões.»; p. 24 - «Porto - Palácio da Bolsa - Salão Árabe» - assinada - é a habitual; p. 26 - «Porto – Igreja de Cedofeita» - assinada; p. 27 - «Porto - Igreja de S. Francisco - interior» - assinada - conhecida do concurso de 1936; iluminação em jorro proveniente de um janelão, sem pessoas; p. 27 - «Porto - Monumento aos Mortos da Grande Guerra» - assinada; p. 29 - «Porto – Igreja de S. Francisco e Palácio da Bolsa» - assinada - vista de ângulo, de baixo; p. 32 - «Porto – Parte antiga da muralha da cidade» - assinada - toda envolta em grande neblina: 2 eixos diferentes a partir do ponto comum junto da objectiva: o das muralhas e o da ponte D. Luis; o mosteiro da Serra do Pilar, na outra margem, em silhueta; p. 37 - «Porto - Escadaria principal do palácio da Bolsa» - assinada frontal; p. 38 - «Porto - Esplanada da Av. Brasil - Foz do Douro» - assinada – perspectiva que acompanha lado a lado o mar e a avenida; p. 39 - «Porto - Feira ambulante» - assinada - movimento de pessoas; p. 42 - «Porto - Barcos Rabelo com pipas de vinho» - assinada – barcos no rio e ponte D. Maria ao fundo; p. 43 - «Porto - Caneiros - a Pérgula» - assinada - vista da esplanada sobre o mar; p. 45 - «Porto - Monumento a Júlio Dinis em frente ao H. da Misericórdia» - assinada - estátua com

Hospital em 2º plano; p. 60 - «Porto - Sala do Tribunal do Comércio na Bolsa» - assinada - sala decorada com painéis de Veloso Salgado; p. 64 - «Porto – Interior da Igreja de S. Francisco» - assinada - é a que ganha o concurso de 1936 de *O Século*; p. 78 - «Porto – aspecto da exposição permanente de produtos industriais na sede da Associação Industrial Portuense» - assinada; p. 100 - «Porto - Altar da árvore de Jessé - Igreja de S. Francisco» - assinada; p. 107 - «Porto - Ponte D. Luis» - assinada - vista de Gaia; p. 108 - «Porto –Igreja de S. Francisco» - assinada - aspecto exterior; p. 112-3 - «Porto - outro curioso aspecto» - panorama - não assinada – publicada no álbum da Fotografia Alvão com um largo em Gaia com camionetas e o Porto ao fundo; p. 128 - «Porto - Imponente aspecto da Av. dos Aliados» - assinada - a tomada de vistas é feita de um dos lados da avenida e de ponto alto; p. 130 - 160 (20 fotografias) - umas assinada outras não; p. 164 - «Vila Nova de Gaia - Os Paços do Concelho» - assinada; p. 165 - «Vila Nova de Gaia - Traje de mulher de Avintes, na 2ª metade do séc. XVIII» - assinada – de perfil; p. 167 - «Vila Nova de Gaia - Aspecto da Av. Central na praia da granja» - assinada; p. 168 - «Vila Nova de Gaia - Aspecto parcial da Vila» - assinada – com rio ao fundo; p. 172 - «Vila Nova de Gaia - Matadouro Municipal» - assinada – frontal; p. 179 - «Vila Nova de Gaia - o Monumento depois de restaurado» - assinada - Mosteiro da Serra do Pilar.; p. 180 - «Vila Nova de Gaia - o Claustro do Mosteiro antes das obras de restauro» - assinada; p. 250 - «Póvoa de Varzim - Monumento ao heróico «Cego de Maio». Ao fundo, o perfil elegante do Monumental Casino» - assinada; p. 330 - «Maia - Faina dos Campos» - assinada - esta é a fotografia nº 2 de S.P.P. - «La Ville du Porto et ses environs», pelo que se data antes de 1919; p. 356 - «Penafiel - Paços do Concelho» - assinada - de ângulo; p. 357 - «Penafiel – Pelourinho da Cidade» - assinada; p. 358 - «Penafiel - Fachada principal do Palacete de (?)» - assinada; p. 359 - «Penafiel - Paço de Sousa - vista geral do Mosteiro antes do restauro» - assinada; p. 360 - «Penafiel - Monumento aos mortos da G.G.» - assinada; p. 361 - «Penafiel – Adro do Mosteiro do Bustelo e Cruzeiro» - assinada; p. 361 - «Penafiel - Ponte do Vau: arco depois de recente reconstrução» - assinada; p. 362 - «Penafiel - Parque de Zeferino de Oliveira e Santuário da Piedade» - assinada; p. 362 - «Penafiel - Insculturas Rupestres - em Luzim» - assinada; p. 363 - «Penafiel - Estância de Tome - Parque o Hotel» - assinada; p. 364 - «Penafiel – Igreja Românica de S. Miguel de Eja» - assinada; p. 365 - «Penafiel - Estância de S. Vicente - o Grande Hotel» - assinada; p. 366 - «Penafiel - O Marmorial ou Arco da Ermida» - assinada; p. 367 - «Penafiel – Vista parcial da «Cidade Morta» - assinada; p. 368 - «Penafiel - Nave Central da Igreja do Mosteiro de Paço de Sousa» - assinada; p. 369 - «Penafiel - Mosteiro Beneditino de Paço de Sousa – estado actual» - assinada; p. 370 - «Penafiel - estância da Torre - O Balneário» - assinada; p. 371 - «Penafiel - Porta lateral da Igreja de Gandra (Cabeça Santo)» - assinada; p. 372 - «Penafiel - O Petróglifo» - assinada; p. 373 - «Penafiel - ruínas do balíneo luso-romano na estância de S. Vicente» - assinada; p. 374 - «Penafiel - Interior da Igreja do Mosteiro de Bustelo» - assinada; p. 375 - «Penafiel - Mosteiro Beneditino do Bustelo» - assinada; p. 376 - «Penafiel – Escada Nobre e Rosácea dos Paços do Concelho» - assinada; p. 376 - «Penafiel - Capela de Santa Catarina em Perozêlo» - assinada; p. 377 - «Penafiel - Detalhe da porta principal do Mosteiro de Paço de Sousa» - assinada; p. 378 - «Penafiel - O Dólmen de Stª Marta» - assinada; p. 379 - «Penafiel – A igreja de Boelhe» - assinada - vista de ângulo; p. 380 - «Penafiel - O Cruzeiro de paço de Sousa» - assinada; p. 381 - «Penafiel - (?) Mosteiro de Paço de Sousa» - assinada; p. 384 - «Penafiel - túmulo de Egas Moniz no Mosteiro de Paço de Sousa» - assinada; p. 388 - «Santo Tirso - Antigo Mosteiro Beneditino onde hoje

estão instalados os Paços do Concelho» - assinada; p. 390 - «Santo Tirso - As Torres da Igreja Matriz» - assinada - a partir dos sinos; p. 393 - «Santo Tirso – Magestoso Hotel Cidenai» - assinada; p. 395 - «Santo Tirso - Outro aspecto do Mosteiro Beneditino» - assinada; p. 404 - «Santo Tirso - Santa Sr.ª da Assunção, no Monte Córdova» - assinada - por entre as colunas interiores; p. 404 - «Santo Tirso - Claustro do Mosteiro» - assinada; p. 407 - «Santo Tirso - Claustro do Mosteiro Beneditino» - assinada; p. 409 - «Santo Tirso – Jardim Ribeiro Miranda» - assinada; p. 414 - «Santo Tirso - Aspecto exterior do Santuário à Virgem da Assunção no Monte Córdova» - assinada; p. 415 - «Santo Tirso - O Mosteiro Beneditino e Jardim» - assinada; p. 493 - «Amarante - Caves das Casa de Calçados - assinada - vista exterior do edifício.
VOL. IV – 14 Fotografias de Alvão: p. 70 - «Vila da Feira - vista parcial da vila tirada da Misericórdia» - assinada; p. 72 - «Vila da Feira - Porta da Vila e Barbacã do Castelo» - assinada - com uma moça a fiar linho na soleira da porta; p. 74 - «Vila da Feira - O Caminho coberto em 1937, depois da reconstrução» - assinada; p. 74 - «Vila da Feira - Adarve sul e tanalha no castelo» - assinada - vista do alto da torre; p. 88 - «Vila da Feira - Interior da Capela dos Condes anexa ao Castelo» - assinada; p. 89 - «Vila da Feira - Ruínas do Antigo Palácio dos Condes» - assinada; p. 90 - «Vila da Feira - Entrada da Torre e Cubelos do Castelo» - assinada; p. 133 - «S. João da Madeira - Moinhos na Margem do rio Ul» - assinada; p. 134 - «S. João da Madeira - Costume de Recoveira» - assinada - mulher de costas com traje típico, cesto na cabeça e rosto de lado pelo que se vê de perfil; p. 143 - «S. João da Madeira – Misericórdia» - assinada - edifício visto do alto; p. 144-5 - «S. João da Madeira - Vista parcial da Vila» - assinada - panorama da Vila com duas fotografias; p. 148 - «S. João da Madeira - Igreja Matriz» - assinada - de longe; p. 158 - «S. João da Madeira - Traje Antigo» - assinada - duas mulheres sorrindo para a câmara com trajes antigos; p. 159 - «S. João da Madeira - Margens do Ul» - assinada - lavadeira na margem do rio.

AAVV – Portugal: Breviário da Pátria para os portugueses ausentes. Lisboa : SNI, 1946.
Com reproduções de fotografias de Alvão, Benoliel, Horácio Novais, João Martins, Marques da Costa e Salazar Diniz entre outros).

AAVV **–** Turismo - Separata do Anuário Comercial de Portugal. Lello & Irmão, 1932 (1ª edição).
Com algumas fotografias de Alvão.

AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS **–** Exposição Colonial Portuguesa - Guia Oficial do Visitante - 2ª edição, contendo o Roteiro, a Planta Completa da Exposição e a Lista dos Expositores.
Total: 41

AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS – Exposição Colonial Portuguesa 1934 - Guia Oficial do Visitante. (54 páginas de guia da cidade do Porto e 10 acerca da exposição)
Total: 33

ALMEIDA, Alberto Pereira d' – Portugal Monumental. Porto: Alberto Pereira d'Almeida, 1933. (2ª edição - corrigida e definitiva)

Com algumas fotografias de Alvão: 1. Batalha – abóbada da Capela do Fundador; 2. Portal da Igreja Matriz da Batalha; 3. Portal da sala D. Fernando – Mosteiro da Batalha; 4. Santuário de Nª Sr. De Lamego ; 5. Estátuas e obelisco do Santuário de Lamego; 6. Interior da Igreja de Santa Clara de Santarém; 7. Claustro da Sé do Porto; 8. Ponte de D. Maria no Porto; 9. Igreja de Santa Maria de Leça do Balio.(a maior parte são apenas assinadas na imagem e não têm identificação na legenda. Outras fotografias podem também ser de Alvão, como sucede com as 8 imagens que provêm de «Monumentos de Portugal – Sintra – Litografia Nacional»).

ALVÃO, Domingos - A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão (1872-1946). Porto: Fotografia Alvão, 1993. (Prefácio de Fernando Távora e Joaquim Vieira; 1 mapa; fotografias)
Total : 160

ALVÃO, Domingos - Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. Porto: Litografia Nacional, 1934.
Com 101 reproduções de fotografias de Alvão

ALVÃO, Domingos - O Douro de Domingos Alvão. Coimbra: Encontros de Fotografia, 1995.(textos de Gaspar Martins Pereira e M. Tereza Siza).
Com 80 fotografias de Alvão.

ALVÃO, Domingos; MATOS, Armando de - O barco rabelo. por A. Matos; il. Mirão e Alvão. Porto: Junta da Província do Douro Litoral, 1940; 99p.; 1 mapa; 25 cm. (Comissão Provincial de Etnografia e História do Douro Litoral; série A).
Total de imagens: 12 fotografias de Alvão cedidas pelo I.V.P

ALVÃO, Domingos; Outros / IPPC - Santa Maria da Feira: o Castelo. Guias do IPPC, 1990. Texto de Mário Pereira, Mafalda Reis e Fotografias de Alvão: 1.Vista geral da cidade e castelo, a partir de ponto elevado, bastante contrastada, assinada «Alvão /… (?) Porto», fotografia de 1908; 2. Vila da Feira - imagem do Paço em ruínas, assinada «Alvão / Porto».

BARREIRA, João - Arte Portuguesa, Arquitectura e Escultura. Lisboa, Edições Excelsior, 1946.

Com fotografias de Alvão: 1. Igreja de S. João de Alporão, Santarém; 2. Escultura do Mosteiro da Batalha; 3. Escultura do Mosteiro da Batalha; 4. Altar mor do Mosteiro da Batalha; 5. Claustro da Sé do Porto; 6. Arcobotantes do Mosteiro da Batalha; 7. Mosteiro da Batalha – porta principal; 8. Mosteiro da Batalha – vista geral; 9. Igreja Matriz de Vila do Conde; 10. Igreja da Vestaria perto de Alcobaça; 11. Jerónimos – claustro; 12. Igreja da Conceição, Tomar; 13. Igreja dos Clérigos – entrada lateral; 14. Seminário Patriarcal – Santarém; 15. Altar-mor do Convento de Almoster; 16. Igreja dos Clérigos – interior; 17. Convento do Lorvão – cadeiral; 18. Igreja de Águas Santas – Maia; 19. Igreja de Águas Santas – Maia; 20. Igreja de Águas Santas – Maia; 21. Igreja da Oura – Melgaço; 22. Fachada do Mosteiro de Boelhe; 23. Igreja de Barbeito – Monção; 24. Igreja de S. Gregório - Melgaço; 25. Mosteiro de Ferreira – Paços de Ferreira; 26. Mosteiro de Ferreira – Paços de Ferreira; 27. Igreja Matriz de Monção; 28. Igreja de Barbeita; 29. Catedral de Vila Real; 30. Catedral de Vila Real – interior; 31. Capela de Nª Srª dos Olivais – Tomar; 32. Igreja da Graça de Santarém; 33. Sé de Elvas, interior; 34. Igreja da Graça, Santarém, interior; 35. Fonte das Figueiras; 36. Claustro da Sé de Lisboa; 37. Interior da Igreja de Santa Clara – Vila do Conde; 38. Interior da Igreja de Marvila – Santarém; 39. Claustro de D. João III, Convento de Cristo em Tomar; 40. Igreja da Serra do Pilar, interior; 41. Igreja da Serra do Pilar – exterior; 42. Altar da igreja de S. Francisco, Porto; 43. Interior do Convento de Sta. Maria de Almoster; 44. Interior da Igreja de S. Francisco no Porto; 45. Charola do Mosteiro de Alcobaça; 46. Mosteiro de Alcobaça – refeitório; 47. Mosteiro de Alcobaça – interior da nave central; 48. Mosteiro de Alcobaça – sala do capítulo; 49. Mosteiro de Alcobaça – sala do capítulo; 50. Mosteiro de Alcobaça – nave principal; 51. Mosteiro de Alcobaça – sala dos réis; 52. Mosteiro da Batalha – sala do capítulo; 53. Mosteiro da Batalha – capela do fundador; 54. Mosteiro da Batalha – claustro; 55. Igreja da Graça de Santarém; 56. Mosteiro da Batalha; 57. Mosteiro da Batalha – claustro; 58. Mosteiro da Batalha – claustro; 59. Capela do fundador; 60. Mosteiro da Batalha – terraço de cobertura da igreja; 61. Mosteiro da Batalha – arcobotante; 62. Mosteiro da Batalha – tecto da sala do capítulo; 63. Mosteiro da Batalha – capelas imperfeitas; 64. Mosteiro da Batalha – capelas imperfeitas; 65. Mosteiro da Batalha – capelas imperfeitas; 66. Mosteiro da Batalha – capelas imperfeitas; 67. Mosteiro da Batalha – capela do fundador; 68. Sala do capítulo do Convento de S. Francisco de Santarém; 69. Mosteiro da Batalha – capelas imperfeitas; 70. Mosteiro da Batalha – capelas imperfeitas; 71. Jerónimos – interior; 72. Batalha – igreja Matriz – Portal; 73. Igreja de Marvila em Santarém; 74. Igreja de S. João em Tomar; 75. Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta; 76. Igreja Matriz de Vila do Conde; 77. Igreja Matriz de Vila Nova de Foz Côa; 78. Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta; 79. Igreja Matriz de Vila Nova de Foz Côa; 80. Alcobaça – portal da Igreja; 81. Igreja de S. João em Tomar – púlpito; 82. Pórtico do Convento de Cristo em Tomar; 83. Convento de Cristo em Tomar; 84. Convento de Cristo em Tomar; 85. Convento de Cristo em Tomar – Charola; 86. Convento de Cristo em Tomar; 87. Convento de Cristo em Tomar; 88. Convento de Cristo em Tomar; 89. Convento de Cristo em Tomar; 90. Convento de Cristo em Tomar – charola; 91. Convento de Cristo em Tomar; 92. Convento de Cristo em Tomar; 93. Mosteiro da Batalha; 94. Mosteiro da Batalha; 95. Mosteiro da Batalha; 96. Convento de Cristo em Tomar; 97. Mosteiro de Alcobaça; 98. Capitel do Mosteiro de Alcobaça; 99. Capiteis da Igreja Matriz de Vila Real; 100. Mosteiro de Alcobaça – túmulo de D. Pedro;101. Santarém – S. João de Alporão; 102. Braga – Cadeiral da Sé; 103. Monção – rua antiga.

Total: 103

BARREIRA, João - Arte Portuguesa, As Artes Decorativas II. Lisboa, edições Excelsior, s/d.
Com 7 fotografias de Alvão: 1.gravura fora de texto, viragem cian - «Claustro da Sé do Porto – Azulejos do século XVIII»; 2. p. 96 «Castelo Branco – jardim do Paço Episcopal», assinada e legendada com nome de autor, vista de ponte elevado dando uma perspectiva geral dos jardins pontuados pela grande quantidade de estátuas de pedra que os ornamentam; 3. p. 124 «Queluz - um aspecto dos Jardins», assinada e legendada com nome de autor, vista geral com palácio por detrás; 4. p. 131 «Porto – Trecho do Jardim da Av. Dos Aliados» - assinada e legendada com nome de autor, vista tirada do alto de um dos edifícios da Av. Dando uma perspectiva gral dos jardins inseridos na via pública; 5. p. 132 «Porto - Jardim da Cordoaria», assinada e legendada com nome de autor, vista geral dos jardins com torre dos clérigos ao fundo, quase em mancha com uma luz difusa; 6. p. 134 «Vila Viçosa - Jardim de Buxo do Paço», assinada e legendada com nome de autor, vista geral dos jardins; 7. p. 341 «Colcha "Os nobres de Portugal" executada numa Escola Baltazar do Couto, Vila do Conde», legendada com nome de autor.

BARREIRA, João - Arte Portuguesa, As Artes Decorativas. Lisboa: Edições Excelsior.
Com 5 Fotografias de Alvão: 1. p. 7 «Capiteis da Capela-mor da Igreja de Barbeitos. (Monção)»; 2. p. 8 Capiteis do Claustro do Mosteiro da Batalha; 3. p. 11 «Capiteis da Igreja de Águas Santas (Maia)»; 4. p. 77 «Pelourinho de Freixo de Espada-à-Cinta (Trás-os-Montes)»; 5. p. 83 «Pelourinho de Vila Nova de Fozcoa. (Trás-os-Montes)»;

BARRETO, António - Douro. Lisboa: Inapa, 1993. (colecção: Espírito do Lugar). (fotografias de Emílio Biel, Domingos Alvão, Maurício Abreu).
Total: 24

BARRETO, António - Um retrato do douro. Vista Alegre, 1884 -1994.
Com 19 fotografias de Alvão - 1. p. 10 - «Marco Pombalino»; 2. p. 10 - «Marco Pombalino»; 3. - 6. p. 33 - «Condução do Vinho do Porto»; 7. p. 53 - sem legenda; 8. p. 56 - «Carregando o Vinho»; 9. - 12. P. 58 - sem legenda; 13. P. 60 - sem legenda; 14. – 17. p. 62 - «Trabalhos Agrícolas»; 18. p. 15 - «Casa do Douro, Régua»; 19. p. 19 - «Douro».
Total: 19

BASTOS, Carlos - Associação Comercial do Porto - Resumo histórico da sua actividade desde a fundação. Porto: 1947 (2ª edição revista e aumentada)
Com fotografias de Alvão: 1) Palácio da Associação Comercial do Porto - 2) Pormenor da Espada de Honra oferecida a Mousinho de Albuquerque pela Associação Comercial - 3) Ornamentação do Átrio Central da Associação Comercial para o banquete oferecido a D. Manuel II - 4) Retrato de António Alves Cálem Júnior (Presidente da Associação Comercial do Porto em 1916-1917 - 5) fotografia da Direcção da Associação Comercial do Porto no I Centenário da Colectividade;

Total de imagens de Alvão: 5

BRITO, Nogueira de – Monumentos de Portugal – Santarém. Collecção de Vulgarização Artístico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Nº 5 – Santarém. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929.
Fotografias de Alvão: 1. Muralhas – ângulo na Porta do Sol; 2. Muralhas – um adarve; 3. Muralha primitiva da Alcáçova; 4. Egreja de Marvila – portal manuelino da fachada; 5. Egreja de Marvila – Interior; 6. Egreja de Marvila – perspectiva das naves; 7. Egreja de Marvila – revestimento de azulejos; 8. Egreja de Marvila – capiteis e ábacos; 9. Egreja da Graça – fachada gótico – flamejante; 10. Egreja da Graça – fachada; 11. Egreja da Graça –rosácea; 12. Egreja da Graça – aspecto geral do vestíbulo; 13. Túmulo do vestíbulo; 14. Egreja da Graça – túmulo de D. Pedro de Meneses; 15. Egreja da Graça - túmulo de D. Pedro de Meneses; 16. Egreja da Graça – um aspecto das naves; 17. Egreja da Graça – capiteis esculpidos; 18. Túmulo de D. Pedro de Castro e D. Leonor de Meneses; 19. Egreja da Graça – túmulo e campas rasas dos Sás; 20. Egreja da Graça – sepultura de Pedro Álvares Cabral; 21. Egreja d'Alporão – portal e rosáceas românicos da fachada; 22. Egreja d'Alporão – portal românico da fachada; 23. Egreja d'Alporão – túmulo de D. Duarte de Meneses; 24. Egreja d'Alporão – edícula do túmulo de D. Duarte de Meneses; 25. Egreja d'Alporão – aspecto geral do museu distrital; 26. Egreja d'Alporão – aspecto parcial do museu distrital; 27. Egreja d'Alporão – túmulos dos Docem; 28. Torre das Cabaças ou Cabeceiro e Egreja d'Alporão; 29. Torre das Cabaças ou Cabeceiro e Egreja d'Alporão; 30. Egreja de S. Francisco – vestíbulo; 31. Egreja de S. Francisco – abóbada gótica com escudetes do vestíbulo; 32. Egreja de S. Francisco – galeria ou pórtico do claustro; 33. Egreja de S. Francisco – porta manuelina do claustro; 34. Ermida do Monte – alpendre; 35. Fonte das Figueiras – aspecto setentrional; 36. Fonte das Figueiras – arcos ogivais; 37. Fonte das Figueiras e muralha – aspecto geral; 38. Panorama de Santarém.
Total: 38

CANDIDO, Alfredo (dir.); CARDOSO, Acúrcio - Álbum de Portugal - Turismo. Edição e Propriedade da Revista «Turismo», TOMO I – VIII
TOMO II - 1930 - «Praias – Termas» - 1 fotografia de Alvão no artigo de S. Pedro do Sul, assinada - «Vista parcial e Rio Vouga».
Total:1

CARDOSO, Nuno Catarino - Monumentos de Portugal – Cintra – Noticia Histórica e Artística do Paço da Vila, do Palácio da Pena e do Castelo dos Mouros. Porto: Litografia Nacional, 1930.

Fotografias de Alvão : 1. Paço Real – fachada geral ; 2. Paço Real – janelas manuelinas da ala direita ; 3. Paço Real – sala árabe ; 4. Paço Real – tecto mudéjar da capela ; 5. Paço Real – sala dos brasões ; 6. Paço Real – quadro de azulejos da sala dos brasões ; 7. Paço Real –Tecto da sala dos brasões ; 8. Paço Real – Pátio do Leão ; 9. Paço Real – aspecto visto do páteo de Diana ; 10. Paço Real; 11. Paço Real –sala dos cisnes ; 12. Paço Real – tecto da sala dos cisnes ; 13. Paço Real – tecto da sala da Galé ; 14. Paço Real – páteo central ou do banho ; 15. Paço Real – repuxo manuelino do páteo central ; 16. Paço Real – uma varanda ; 17. Paço Real – Sala das audiências ; 18. Paço Real –o grobelino de Luis XIV ; 19. Paço Real – as cozinhas; 20. Castelo dos Mouros – ruínas da ermida ; 21. Castelo dos Mouros – torre e muralha ameadas ; 22. Castelo dos Mouros – conjunto de torres e cortinas ameadas ; 23. Castelo dos Mouros fronteiro ao Palácio da Pena; 24. O morro do Palácio da Pena ; 25. Palácio da Pena – vista geral ; 26. Fachada principal ; 27. Palácio da Pena – entrada principal ; 28. Palácio da Pena – a janela do gigante ; 29. Palácio da Pena – interior da porta principal ; 30. Palácio da Pena – porta árabe fronteira à principal ; 31. Palácio da Pena – uma perspectiva ; 32. Palácio da Pena – outra porta árabe; 33. Palácio da Pena – um terraço com colunas; 34. Palácio da Pena – janela e rosácea manuelinas; 35. Palácio da Pena – sala da recepção; 36. Palácio da Pena – quarto da rainha; 37. Palácio da Pena – capela; 38. Palácio da Pena – retábulo da capela; 39. Retábulo da capela; 40. Palácio da Pena - aspecto visto do páteo posterior; 41. Castelo dos Mouros – panorama – vista geral.
Total: 41

CORREIA, Virgílio – Monumentos de Portugal –Batalha II: estudo histórico-artístico da es cultura do Mosteiro da Batalha. Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litografia Nacional, 1931.
Com fotografias de Alvão & Cª: 1. Porta principal – lado direito; 2. Porta principal – tímpano; 3. Porta principal – serafins da 1ª volta; 4. Porta principal – mísula de uma estátua; 5. Imagem de Santa Maria; 6. Imagem de S. Miguel; 7. Imagem de S. Domingos; 8. Imagem de Nª Sr.ª da Crucifixão; 9. Imagem do Discípulo Amado da mesma crucifixão; 10. Fauna de monstros – gárgulas; 11. Fauna de monstros – gárgulas; 12. Monstro d'altura – gárgulas; 13. Monstro d'altura – gárgulas; 14. Gárgula do Sagitário; 15. Sala do capítulo – colunas da porta; 16. Sala do capítulo – capiteis de uma janela; 17. Claustro real – capiteis históricos; 18. Chave da abóbada do «Museu da Obra»; 19. Sala do capítulo – centro da abóbada; 20. Troço de grilanda chamejante; 21. Túmulo do Infante D. Pedro – frontal primitivo; 22. Túmulo do Infante D. Fernando – frontal primitivo; 23. Arco e Mitra do portal lateral; 24. Pináculo, cristas, modilhões, gárgulas e arcobotantes; 25. Fonte do claustro; 26. Sala do capítulo – mísula manuelina; 27. Capelas Imperfeitas – decoração do andar superior; 28. Capelas Imperfeitas – decoração do andar superior; 29. Capelas Imperfeitas – parte do portal à esquerda; 30. Capelas Imperfeitas – decoração do portal; 31. Capelas Imperfeitas – basamento do arco do portal; 32. Capelas Imperfeitas – troncos enlaçados de hera e divisa de D. Duarte; 33. Capelas Imperfeitas – decoração vegetal do portal; 34. Capelas Imperfeitas – parte superior da janela renascença; 35. janela renascença – soco; 36. janela renascença, baixo relevo; 37. Panorama – aspecto geral do Mosteiro da Batalha; 38. Janela renascença; 39. Sala do capítulo – vitral duma janela.
Total: 39

CORREIA, Virgílio – Monumentos de Portugal - Batalha: estudo histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha. Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litografia Nacional, 1929.
Com 40 reproduções de fotografias de Alvão; 12 exteriores do Mosteiro; 8 interiores; 12 do Claustro Real; 6 das Capelas Imperfeitas; 1 do Claustro de D. Afonso V; 1 do portal da antiga Matriz da Batalha;
Total: 40

COSTA, Marques da - Portugal in New York World's Fair 1939. Lisboa/Porto: 1939. (Exposição Internacional de Nova York).
Com fotografias de Alvão fora de texto: 1. p. e br. - assinada - 4,5x6cm - «"Rebelo" is how these boats are named. They transport barrels of wine on the river Douro.» - um barco rabelo em 1º plano no Douro e outras embarcações atrás; ao fundo a outra margem do rio; 2. p. e br. - assinada - c. 18x24cm - «This is a vinyard planted in "Socalcos" – vista típica tirada do alto - vista dos montes em socalcos com o habitual contraste da terra lavrada ao sabor das curvas de nível; 3. p. e br. – assinada - c. 18x24cm - «Typical view of the Port Wine area, along the Douro banks» - imagem bem conseguida das montanhas envolventes do douro com as suas plantações de vinha em socalcos; 4. p. e br - assinada - c. 15x20cm - «"Lavradeira" of Viana do Castelo in her typical costume. Viana do Castelo is one of the most beautiful cities of Portugal.» - Retrato de mulher com traje típico, sentada, de perfil, bem iluminada, olhando para fora de campo, com rosto sereno e delicado.
Total: 4

COSTA, Marques da (direcção) - Lisbon World Travel. 1953.
Com 26 fotografias de Alvão – assinadas – de Alvão: 1. capa - interior de igreja com mendigo ajoelhado a rezar; 2. Costume Regional da Maia; 3. Santo Tirso - entrada barroca, junta de bois e edifício; 4. Santo Tirso – fachada de mosteiro de Roriz; 5. Santo Tirso - igreja e antigo convento beneditino; 6. Santo Tirso – Claustro do Mosteiro de Rates; 7. Santo Tirso - moinhos de vento em Averomar; 8. Póvoa de Varzim - esplanada e estátua do «cego de Maio»; 9. Póvoa de Varzim - Barco de Pesca; 10. - Porto de Leixões – imagem das gruas; 11. Porto de Leixões - Aspecto das Docas; 12. Matosinhos – Aeroporto de Pedras Rubras; 13 . Matosinhos - Mosteiro de Leça do Balio; 14. Vila Nova de Gaia - imagem típica de Gaia com os cais onde é descarregado o Vinho do Porto; 15. Vila Nova de Gaia - Fonte no Claustro de Nª Srª do Pilar; 16. Vila Nova de Gaia - Claustro de Nª Srª do Pilar; 17. Vila Nova de Gaia - Praia da Granja - local de encontro da elite portuense; 18. Vila Nova de Gaia - mulher com traje regional; 19. Porto - ponte sobre o Douro; 20. Porto - Vista sobre a Sé; 21. Porto – igreja românica; 22. Av. dos Aliados vista de cima; 23 e 24. Vila do Conde – Claustro do Convento de Santa Clara e Vista Geral a terra. 25. Valongo - um Cruzeiro antigo; 26. Gondomar - um barco rabelo em filigrana.

FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da - As Demarcações Marianas no Douro Vinhateiro. Porto: I.V.P., 1996.
Com 50 fotografias de Alvão, que são reproduções das imagens existentes nos Álbuns do I.V.P. e outras mesmos que não se encontram no arquivo.

FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da - O Vinho do Porto - notas sobre a sua história, produção e tecnologia. Porto: I.V.P., 1982.
Com reprodu8ções de fotografias de Alvão: 1. p. 30 - «Marco Pombalino», não assinada; 2. p. 38 - «Mortório - surribas» não assinada; 3. p. 83 - «Plantação», apenas se vê o final da assinatura; 4. p. 107 - «Surriba», não assinada; 5. p. 107 - «Surriba», não assinada; 6. p. 130 -«Puxando os barcos pela Margem», não assinada; 7. p. 131 - «Barco Rabelo» não assinada;
Total: 7

FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da – Práticas Culturais nos Vinhedos Durienses antes e depois da invasão filoxérica. Separata dos Anais do I.V.P., 1941.
Com reproduções de fotografias de Alvão: 1. panorama fotográfico composto de 4 fotografias horizontais, assinado; 2. Panorama fotográfico composto de 4 fotografias verticais; 3-17. Fotografias das surribas e dos trabalhos vinícolas.
Total: 17

FREIRE, João Paulo; PASSOS, Carlos de – Mafra – notícia histórica –arqueológica e artística da Vila do Paço Conventual. Porto: Litografia Nacional, 1933.
Com fotografias de Alvão & Cª: 1. Nave e ábside da igreja de Sto. André; 2. Fachada do Paço e da Basílica; 3. Aspecto meridional do Monumento; 4. Fachada meridional; 5. Frontaria da basílica; 6. Galeria ou vestíbulo da mesma; 7. Outro aspecto da mesma; 8. Estátua de S. Sebastião da galeria; 9. Estátua de S. Bruno da galeria; 10. Estátua de Sta. Teresa da galeria; 11. Interior da basílica; 12. Perspectiva das capelas laterais; 13. Capela-mor; 14. Outro aspecto interior da basílica; 15. Nave norte do transepto; 16. Grade ou capela de coroação; 17. Projecção horizontal da cúpula com os pendentes; 18. Projecção horizontal da cúpula; 19. Tribuna régia; 20. Capiteis compósitos e frontal decorado; 21. Retábulo de mármore da coroação; 22. Retábulo de mármore dos Santos Bispos; 23. Retábulo de mármore dos mártires; 24. Sacristia; 25. Arcadas dórico – romanas de um claustro; 26. Claustro, transepto e zimbório; 27. Sala da Benedictione; 28. Perspectiva das salas do Paço (museu); 29. Uma cela do convento reconstituída; 30. Sala da biblioteca; 31. Parte central da mesma; 32. Aspecto das torres do zimbório; 33. Aspecto lateral da basílica; 34. Aspecto superior da mesma; 35. Aspecto superior de um claustro; 36. A basílica vista dos traços de um claustro; 37. A basílica e paço vistos dos terraços conventuais; 38. Aspecto dos terraços; 39. panorama de Mafra; 40. Zimbório visto dos terraços; 41. Claustro conventual (jardim do Buxo).

GUIMARÃES, Vieira - Monumentos de Portugal - nº 2 - Thomar (Convento de Christo e egrejas dos Olivais, S. João, Santa Iria e Conceição). Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litographia Nacional, 1929. Fotografias de Alvão & Cª.

Com reprodução de 38 fotografias e um panorama de Alvão: 1. Igreja de Nª Srª dos Olivais – Nave Central e rosácea. 2. Igreja de Nª Srª dos Olivais - Nave central e Capela Mor. 3. Igreja de Nª Srª dos Olivais - Capela Mor com o túmulo de D. Diogo Pinheiro. 4. Igreja de Santa Iria – Porta lateral renascença e janela do coro. 5. Igreja de Santa Iria – Capela dos Vales. 6. Igreja de Santa Iria - Retábulo da capela dos Vales. 7. Igreja de S. João – fachada e Torre. 8 - Igreja de S. João - Porta Manuelina do Norte. 9. Igreja de S. João - púlpito manuelino. 10. Capela de Nª Srª da Conceição - capela exterior. 11. Capela de Nª Srª da Conceição - interior. 12. Monumento de Cristo - vista geral das fachadas de norte e nascente. 13. Monumento de Cristo - Castelo, porta de S. Tiago. 14. Monumento de Cristo – Alcáçova do Castelo. 15. Monumento de Cristo - Um adarve do Castelo. 16. Monumento de Cristo – campanário do sino de correr do Castelo. 17. Monumento de Cristo - Porta da Igreja. 18. Monumento de Cristo – fachada ocidental da igreja. 19. Monumento de Cristo - Rosácea da igreja. 20. Monumento de Cristo - janela do baixo coro ou sacristia (fachada de ocidental). 21. Monumento de Cristo - o marinheiro agarrado às raízes de um carvalho na janela do baixo coro. 22. Monumento de Cristo – botaréu do cunhal esquerdo da igreja. 23. Monumento de Cristo - parte alta da igreja e claustro de D. João III. 24. Monumento de Cristo - Charola. 25. Monumento de Cristo - interior e altar da charola. 26. Monumento de Cristo - Porta da Sacristia da Igreja. 27. Monumento de Cristo – Um púlpito do refeitório. 28. Monumento de Cristo - Um dos corredores das celas. 29. Monumento de Cristo - Ruínas da casa do capítulo. 30. Monumento de Cristo – Claustro de Stª Bárbara. 31. Monumento de Cristo - Interior do Claustro da Porta da Mixta. 32. Monumento de Cristo - Claustro do Infante D. Henrique ou do Cemitério. 33. Monumento de Cristo - Claustro da Hospedaria. 34. Monumento de Cristo - Claustro da Lavagem. 35. Monumento de Cristo – Claustro de D. João III. 36. Monumento de Cristo - Claustro de D. João III, um ângulo dos pórticos e o chafariz. 37. Monumento de Cristo - Claustro D. João III, um pórtico inferior. 38. Monumento de Cristo - Pégões do Aqueduto. Panorama: cidade de Tomar e Castelo. Observações: boa definição nas altas e baixas luzes, boa utilização da luz em interiores, mas sem efeitos “místicos” ou outros.
Total: 39

INSTITUTO DO VINHO DO PORTO - A Comemoração do X Aniversário do Instituto do Vinho do Porto.1943.
Com 1 fotografia de Alvão: p. 3 - exterior da sede do Instituto do Vinho do Porto; reprodução P&B – c. 15x20cm - assinada no canto inferior direito - horizontal;
Total:1

INSTITUTO DO VINHO DO PORTO - O Vinho do Porto. Edição do Instituto do Vinho do Porto, 1937.
Com fotografias de Domingos Alvão.

INSTITUTO NACIONAL DO TRABALHO E PREVIDÊNCIA – 1934 - 1940 - Bairros de Casas Económicas, Álbum nº 1. Lisboa: Edição da “Secção das Casas Económicas”, 1940.
Fotografias de Alvão & Cª (74) e M. Alves San Payo (35, devem ser todas as fotografias não assinadas).
Total: 74

KORRODI, Ernesto - Monumentos de Portugal nº 4 – Alcobaça. Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litografia Nacional, 1929. Fotografias de Alvão & Cª.

Com 40 fotografias de Alvão: 1. Aspecto geral da abadia. 2. Fachada da igreja abacial. 3. Parte inferior da fachada da igreja abacial. 4. Colunas do portal da igreja abacial. 5. nave lateral direita. 6. portal e rosácea da igreja vistos da nave central. 7. Pilares do transepto. 8. Capela-mor da igreja abacial. 9. Capela mor e entrada da charola. 10. Pantheon: túmulos da rainha D. Beatriz e dos três filhos. 11. Túmulo de D. Pedro e de D. Inês de Castro. 12. Túmulo de D. Pedro. 13. Estátua jacente do túmulo de D. Pedro. 14. Vista geral do túmulo de D. Pedro. 15. Estátua jacente do túmulo de D. Inês. 16. Pormenor do túmulo de D. Inês. 17. Túmulo de D. Inês, pormenor. 18. Túmulo de Pedro, pormenor. 19. Túmulo de D. Pedro, pormenor. 20. Túmulo de D. Pedro, pormenor. 21. Túmulo de D: Inês, pormenor. 22. Charola e capelas absidais da igreja. 23. Portal da antiga sacristia manuelina. 24. aspecto geral da sacristia. 25. Santuário das relíquias. 26. Capela de N. S. do Desterro no cemitério da abadia. 27. Aspecto geral do claustro do silêncio ou de D. Dinis. 28. Claustro do silêncio, aspecto lateral. 29. Claustro do silêncio, galeria baixa. 30. Claustro do silêncio, galeria alta. 31. Claustro do silêncio, portada e janelas da galeria baixa. 32. claustro do silêncio, saída para o fontanário. 33. Claustro do silêncio, capitéis simbólicos. 34. claustro do silêncio, algerozes da galeria alta. 35. Porta e janelas da sala do capitulo. 36. Sala do Capítulo. 37. Sala dos Reis. 38. Interior da monumental cozinha. 39. Claustro dos Noviços. 40. Claustro do Rachadoiro. Observações: boa iluminação dos interiores capazes de denunciarem toda a estrutura arquitectónica, efeitos de sombra e luz, relevos dos túmulos fotografados com luz rasante de modo a dar uma boa ideia da sua profundidade, vistas das naves utilizando luz natural dos fenestramentos o que confere uma aura mística a todos aqueles espaços.

Total de imagens: 40

LACERDA, Aarão de - História da Arte em Portugal. Porto: Portucalense Editora, 1942-1956 (3 Volumes).

VOLUME I (1942/1947): Fotografias de Alvão: pág. fora de texto «Pormenor da Janela da Sala Capitular do Convento de Cristo de Tomar: Figura de Marinheiro», assinada, viragem a sépia, pormenor de escultura; p. 53 «Ruínas do Templo Romano de Évora», assinada, tomada de vistas é feita de um ponto baixo enquadrando todo o templo que com o sol oposto ao fotógrafo; p. 55 «Aspecto da colunata do templo romano de Évora visto o interior», assinada; p. 345 «Igreja de Alcobaça – arcobotantes de abside», assinada; p. 347 «Igreja de Alcobaça: um aspecto da Capela Mor», assinada; p. 348 «Igreja de Alcobaça: um aspecto da Capela Mor vista do Deambulatório», assinada; p. 349 «Igreja de Alcobaça: Um aspecto da colateral Norte e da Nave Central», assinada; p. 350 «Igreja de Alcobaça: Um aspecto do Deambulatório - Capelas», assinada; p. 352 «Mosteiro de Alcobaça: Porta e Janelas da Sala Capitular no Claustro», assinada; p. fora de texto: Mosteiro de Alcobaça - Refeitório», assinada; p. 354 «Mosteiro de Alcobaça – Refeitório», assinada; p. 357 «Igreja dos Templários – Tomar», assinada; p. 364 «Charola da Igreja do Convento de Cristo - Tomar», assinada; p. 366 «Interior da Charola da Igreja do Convento de Cristo - Pormenor - Tomar», assinada; p. 370 «Igreja de S. João de Alporão – Interior – Santarém», assinada; p. 378 «Igreja de Santa Maria dos Olivais - Interior - Tomar», assinada; p. 389 «Sé Velha de Coimbra - Claustro», assinada; p. 392 «Convento de Alcobaça – pormenor do Claustro», assinada; p. 404 «Sé de Lisboa – Capela de Bartolomeu Joanes», assinada; p. 404 «Sé de Lisboa: um aspecto das entradas para as Capelas do Deambulatório», assinada; p. 405 «Sé de Lisboa - Claustro», assinada;
p. 406 «Sé de Lisboa: um ângulo do Claustro», assinada; p. 409 «Convento de S. Bento – Claustro – Sto. Tirso», assinada; p. 414 «Convento de S. Francisco - Coro Alto - Santarém», assinada; p. 416 «Vista Geral do Castelo de Leiria», assinada; p. 419 «Castelo de Leiria - Galeria da Alcáçova», assinada; p. 419 «Castelo de Leiria - Fachada da Capela», assinada; p. 420 «Castelo de Leiria - Interior da Capela», assinada; p. 421 «Fonte das Figueiras – Santarém», assinada; p. 423 «Castelo de Bragança», assinada; p. 423 «Castelo de Óbidos», assinada; p. 459 «Túmulo de Bartolomeu Joanes - Sé de Lisboa», assinada; p. 461 «Túmulo da Infanta D. Beatriz - Sé de Lisboa», assinada; p. 467 «Túmulos de D. Inês e de D. Pedro I - Mosteiro de Alcobaça», assinada; p. 472 «Túmulo de D. Inês de Castro - Frontal do lado esquerdo – Mosteiro de Alcobaça», assinada; p. 473 «Túmulo de Inês de Castro - Frontal, do lado direito – Mosteiro de Alcobaça», assinada; p. 482 «Túmulo de D. Pedro I - pormenor: Facial dos Pés – Mosteiro de Alcobaça», assinada; p. 484 «Túmulo de D. Pedro I - pormenor: facial da Cabeceira - a Rosácea – Mosteiro de Alcobaça» assinada;
VOLUME II (1948/1953): Fotografias de Alvão: p. 289 «Janela da Fachada principal da Igreja do Convento de Cristo de Tomar»; p. 307 «Diogo Arruda - Fachada principal da Igreja do Convento de Cristo de Tomar», assinada; p. 484 «Aspecto geral do tecto da capela do Palácio Nacional de Sintra»; p. 491 «Pormenor do tecto da sala dos Cisnes» (Sintra)»; p. 493 «Parte Central do Tecto da Sala dos Brasões» (Sintra), assinada; VOLUME III (1953/1956): Fotografias de Alvão: p. 218 «Escadório do Santuário dos Remédios (Lamego): Largo dos Gigantes»; p. 219 «Um pórtico do Lado dos Gigantes do Santuário dos Remédios (Lamego)»; p. 277 «Salva de Pé, orlada de pequenos gomos lisos e côncavos: decoração seiscentista (Casa Museu Guerra Junqueiro)», assinada; p. 302 «Tinteiro (Tesouro da Sé do Porto)», assinada; p. 314 «Cafeteira em Estilo neoclássico», assinada; p. 314 «Bule em Estilo neoclássico», assinada;

LIMA, José Joaquim da Costa - O Vinho do Porto - Região do Douro. Lisboa: Exposição Portuguesa em Sevilha,1929.
Com fotografias de Alvão não identificadas na contínua montagem gráfica entre fotografias de outros fotógrafos.

MABOR - MABOR - 1946/1949 - No 3º aniversário da inauguração em Lousado da Fábrica de Pneus e Câmaras de Ar.
Com fotografias de Alvão: 1. Assinada «Um detalhe da laboração» - aspecto da maquinaria com um empregado. 2. Assinada - «Produção em depósito» - armazém com muitas e altas filas de pneus, sem pessoas. 3. Não assinada - «Trecho do rio Ave, junto do qual foi construída a fábrica»;
Total: 3

MACEDO, Diogo de (texto de); SEQUEIRA, Joaquim de Mattos (direcção de) - Terras Portuguesas - IV Douro. Publicações da Shell Portuguesa, S.A.R.L. (Execução Gráfica da Neogravura, Lda.), dim. 12x16cm, s/d.
Com pelo menos 5 fotografias de Alvão: 1) 12x16cm, p & b, «Pinhão - Condução do Vinho», carro de bois transportando o vinho e homens transportando poceiros de uvas; 2) 9x12cm, p & b, «Leça do Bailio», vista exterior da igreja de Leça do Bailio; 3) 12x16cm, p & b, «Ferrão – vindima», homens em fila indiana, com poceiros às costas já com uma luz de fim de tarde que deixa no pó da terra as suas sombras; 4) 9x12cm, p & b, «Régua – vindima», vários poceiros agrupados ostentando a grande quantidade de cachos de uvas já vindimados; 5) 12x16cm, p & b, «S. Pedro do Loureiro - altar da Igreja Matriz», imagem da parte central do retábulo em talha dourada.
Total: 5 + ?

MACIEL, C. A. – Templos, Cruzeiros, Alminhas - Monumentos de Portugal. Lisboa: A. Maciel, (1939?).
Com 1 fotografia de Alvão: p. 5 - um retrato de Sua Ex. Arcebispo Primaz. (retrato a 3/4, com iluminação lateral)
Total de imagens: 1

MARJAY, Dr. Frederico P. - Portugal. Colecção Romântica. Lisboa: Livraria Bertrand, 1955.
Com 16 fotografia de Alvão de paisagens do Douro e alguns monumentos.
Total: 16

MARTINS, Conceição Andrade; BARRETO, António (Direcção e Prefácio de) – Memória do Vinho do Porto. Lisboa: I.C.S./Universidade de Lisboa, 1990.
Com algumas fotografias de Alvão: 1. Capa - «Ponte D. Luis», a partir de Gaia com a ribeira do outro lado do rio; pipas de vinho para embarque em 1º plano. 2. Pág. de ilust. I - c. 1940 - «Marco Pombalino». 3. Pág. de ilust. I - c. 1940 - «Homens na poda com suas palhotas». 4. Pág. De ilust. IV - c. 1940 - «A carregar o Vinho do Porto para o Rebelo». 5. Pág. de ilust. V - c. 1940 - «Carro de Bois junto ao Rio». 6.

Pág. de ilust. V - c. 1940 - «Barcos no Rio» (não são rabelos). 7. Pág. de ilust. VI – c. 1940 - colada sobre cartão que diz «The Great Burnay Port Sale» - homens em conferência.
Total: 7

PASSOS, Carlos de – Guia histórica e artística do Porto. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, Lda. 1935
Fotografias de Alvão (repetidas do volume dedicado ao Porto da colecção *Monumentos de Portugal* também de Carlos de passos): 1. Rosácea da Sé; 2. Sé – altar de prata; 3. Sé – sacristia; 4. Sé – claustro, um pórtico; 5. Sé – túmulo gótico – românico; 6. Sé – Nª Sr.ª de Vandoma; 7. Igreja de S. Francisco – fachada principal e meridional; 8. Igreja de S. Francisco – corpo absidal e transepto; 9. Igreja de S. Francisco – aspecto geral do interior; 10. Igreja de S. Francisco – capela de S. João Baptista.

PASSOS, Dr. Carlos de - Monumentos de Portugal nº 3 - Porto I (Cathedral e egrejas de Cedofeita e S. Francisco). Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litografia Nacional, 1929.
Com 42 fotografias de Alvão & Cª reproduzidas em tons sépia: 1. Sé - Rosácea românica e composição rocócó da fachada. 2. Sé – aspecto meridional com a ala esquerda do transepto e com a sacristia. 3. Sé – baptistério com o relevo de bronze. 4. Sé - Cadeiral da Capela-Mor e nave central; 5. Sé - Altar de Prata. 6. Sé - Capela-Mor. 7. Sé - pedestal de uma coluna do altar-mor. 8. Sé – aspecto geral da Sacristia. 9. Sé – Sacristia, relógio e quadro da Família Sagrada. 10. Sé – aspecto geral do claustro gotico-românico. 11. Sé - um recanto do Claustro. 12. Sé - um pórtico do Claustro. 13. Sé - um painel de azulejos do séc. XVIII, do claustro de baixo. 14. Sé - Nª Srª de Vandoma (séc. XIV). 15. Sé - Sarcófago gótico-românico de Martim Mendes. 16. Sé - Custódia gótico-manuelina do Bispo D. Diogo de Souza. 17. Sé - Custódia Luís XV do Bispo D. Raphael de Mendonça. 18. Igreja de Cedofeita – fachada Norte. 19. Igreja de Cedofeita - portal românico da fachada principal. 20. Igreja da Cedofeita - capitéis românicos da porta principal. 21. Igreja da Cedofeita - portal românico da porta lateral. 22. Igreja de S. Francisco - Fachadas principal e meridional. 23. Igreja de S. Francisco – Portal românico da fachada meridional. 24. Igreja de S. Francisco - corpo absidal e transepto prolongados pela Bolsa. 25. Igreja de S. Francisco - arco ogivado (sarapanel) da entrada. 26. Igreja de S. Francisco - arco carpanel do coro. 27. Igreja de S. Francisco - aspecto geral do interior. 28. Igreja de S. Francisco - coluna coberta de talha. 29. Igreja de S. Francisco - colunas cobertas de talha. 30. Igreja de S. Francisco - nave central. 31. Igreja de S. Francisco – nave lateral. 32. Igreja de S. Francisco - arco coberto de talha. 33. Igreja de S. Francisco - arco e coluna cobertos de talha. 34. Igreja de S. Francisco - Tecto apainelado da nave lateral esquerda. 35. Igreja de S. Francisco - tecto apainelado da nave lateral direita. 36. Igreja de S. Francisco – pedestal dobrado do portal da Capela de Nª Srª da Soledade. 37. Igreja de S. Francisco - pedestal duplo do retábulo de Jessé. 38. Igreja de S. Francisco - retábulo da árvore de Jessé. 39. Igreja de S. Francisco – Capela de Nª Srª da Soledade. 40. Igreja de S. Francisco - Capela de S. João Baptista. 41. Igreja de S. Francisco - Capela Mor. 42. Igreja de S. Francisco - Pintura Mural Italiana de Nª Srª da Rosa (Séc. XV).
Total: 42

PEREIRA, Gaspar Martins - O Douro e o Vinho do Porto – de Pombal a João Franco. Porto: Afrontamento, 1991.
Com 19 reprodução de fotografias de Alvão.
Total: 19

PORTUGAL – Exposição Portuguesa de Sevilha. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.
Com fotografias de Alvão a ilustrar algumas das monografias publicadas das várias regiões de Portugal: MONTEIRO, Campos - Entre Douro e Minho com 12 fotografias assinadas (tem outras não assinadas com alguma probabilidade de serem dele); são fotografias de monumentos e paisagens; ALVES, Padre Francisco Manuel - Trás-os-Montes com 3 fotografias de Alvão; CHAVES, Luis - A Beira com 1 fotografia de Alvão (vila de Ceira)
Total: 16 REVAL, Gabriel - L'Enchantement du Portugal. Fasquelles Éditeurs, 1934
Pág. 193 - Estampa 13 - 1 fotografia de Alvão: «Caves do Porto» (Photo Alvão)
Total: 1

S.N.I. - Bird's eye view of Portugal. 19...
Com algumas fotografias de Alvão: p. 48-49 - «Vila Nova de Gaia - Monastery of Serra do Pilar: the cloister», assinada; «Douro, a «Rabelo» boat», assinada; p. 64-65 - «Guimarães - the Castle», assinado;
Total: 3

SARAIVA, Dr. José - Monumentos de Portugal - Leiria (Sé, Castello, S. Pedro, Encarnação e Pena). Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litografia Nacional, 1929.
Total: 40

SEQUEIRA, Matos; BRITO, Nogueira de - Monumentos de Portugal - Sé de Lisboa - Estudo Histórico-Arqueológico e Artístico. Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litografia Nacional, 1930.

Com fotografias de Alvão : 1. As torres da Sé vistas do Terreiro do Paço ; 2. A torre norte ligada à capela de Bartolomeu Joanes; 3. Silhar bizantino do botaréu da fachada norte ; 4. Varanda românica da torre norte ; 5. Rosácea e nichos góticos da Capela de B. Joanes ; 6. Capela de B. Joanes; 7. Arca tumular de B. Joanes; 8. Presépio de Machado de castro; 9. Pormenor do presépio; 10. Entrada lateral da Sé; 11. Vestíbulo da mesma; 12. Interior (nave central e trifório); 13. Arcadas do trifório; 14. Parte norte do transepto; 15. Exterior da capela mor e da charola; 16. Parte superior das capelas da charola; 17. Parte inferior das mesmas; 18. Um lanço da charola; 19. Colunas fasciculadas da charola; 20. Capitel duma capela da charola; 21. Capitel doutra capela da charola; 22. Capiteis naturalistas da charola; 23. Arca tumular de Lopo Fernandes Pacheco; 24. A mesma arca em perspectiva; 25. Capela de S. Cosme e S. Damião; 26. Arca tumular de D. Maria de Vilalobos; 27. Pormenor do mesmo; 28. Arca tumular de uma infante portuguesa; 29. Um pórtico do claustro gótico; 30. Um pórtico; 31. Pórticos do claustro; 32. Grade românica do claustro; 33. Colunas românicas do claustro alto; 34. Arcada românica do claustro alto; 35. Interior da capela da Srª da Terra Solta; 36. Arco-sólios da capela de St. Aleixo; 37. Cruz Filipina; 38. Custódia de d. José I; 39. Hostiário da custódia; 40. Nó e base da custódia.
Total : 40

SEQUEIRA, Gustavo Matos - Queluz: Monografia histórica e Arqueológica - Artística. (c. desenhos de Rocha Vieira). Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Porto: Litografia Nacional, 1932. 42 pág. 26 ilustrações, 17 cm.
Fotografias de Alvão: 1. Palácio visto do largo; 2. O palácio visto do jardim pênsil; 3. A fachada nobre ou de cerimónia; 4. O jardim pênsil ou de Neptuno; 5. Um paredão do mesmo jardim; 6. O grupo decorativo Vertumno e Pomona; 7. O lago do Tritão; 8. Jogos de água do dito lago; 9. Jogos de água no lago de Neptuno; 10. O lago de Neptuno; 11. Outro aspecto do lago do Tritão; 12. O jardim de Malta; 13. Outro aspecto do mesmo jardim; 14. O palácio visto do jardim de Malta; 15. Escadaria monumental do ocidente; 16. Pormenor da dita escadaria; 17. Aspecto da fachada ocidental; 18. Outro aspecto da mesma fachada; 19. A frontaria de D. Quixote; 20. Varanda do quarto de D. Quixote; 21. Colunata interior da mesma frontaria; 22. A balaustrada Robillon; 23. Sala dos embaixadores; 24. Outro aspecto da dita sala; 25. Painel central do tecto da mesma sala; 26. Sala das merendas; 27. Um painel da dita sala; 28. O toucador da rainha; 29. Tecto do mesmo toucador; 30. Sala do despacho ou do Conselho; 31. Sala da reunião ou da Biblioteca; 32. A capela do Palácio; 33. A escadaria monumental vista de cima; 34. A ponte da ribeira do Jamor; 35. Outro aspecto da mesma ponte; 36. Painéis de azulejos da dita ponte; 37. Porta dos cavalinhos; 38. Balaustrada da mesma porta; 39. Tanque dos medalhões; 40. Palacete do marquês de Pombal.
Total: 40

SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL – Portugal - La Ville du Porto et ses Environs - Indications Générales à l'usage des voyageurs . 1919 (Typographia de Paulo Guedes e Saraiva)
Com 3 fotografias de Alvão relativas aos arredores do Porto: «Environ du Porto - I - II - III - Types de Paysans»: 1. «Tipos de camponeses», assinada, a data não está muito legível, mas parece-me ser 1911, Porto - dois carros de bois, uma mulher, um homem, na lavra do campo junto do que parece ser uma vala

de rega; 2. «Tipos de camponeses» - assinada e datada de 1900 - Porto – na Eira, interna, no átrio de uma casa rural, para a eira abrem-se as lojas, os alpendres, dois montes de feno, um carro de bois com respectivos animais «estacionado», uma moça sentada no chão de costas para a câmara, olha para o «cenário»; 3. «Tipos de camponeses», assinada, datada de 1913, Porto - na eira, junto de espigueiro, mulher de lenço na cabeça, junta o milho que está no chão; atrás, envolto na neblina, o começo dos montes de feno assemelham-se a chapéus de praia fechados e preenchem o 2º plano.
Total: 3

VALENTE - PERFEITO - Let's talk about Port. Porto: I.V.P., 1948.
Com 9 Fotografias de Alvão: 1. «The river Douro near the Spanish Frontier» - assinada; 2. «Douro scenery», não assinada; 3. «Vine grafting in the Douro», não assinada; 4. «Vineyards in the Douro», não assinada; 5. «Picking Grapes in the Douro», não assinada; 6. «Vintage Time in the Douro», não assinada; 7. «Carting grapes to the "Lagar"», assinada; 8. «Partial view of Oporto», não assinada; 9. «Port Wine lodge at Vila Nova de Gaia», não assinada.
Total: 9

VASCONCELOS, João de Carvalho e - Breve reconhecimento da flora da região Duriense. Separata dos Anais do I.V.P., 194…?
Com 6 fotografias de Alvão, assinadas, de grandes planos da flora: 1. Estêva; 2. Zimbros e Carvalhos; 3. Giesta com Rosmaninho; 4. Giesta com Rosmaninho – pormenor; 5. Erica Arbórea (Urze branca); 6. Erica Arbórea (Urze branca) – pormenor.
Total: 6

Índice de Ilustrações do Volume I:

1. Fotografia de Antoni Arissa, *Els Pedraires*, c. de 1930.....p. 36
2. Fotografia de Antoni Arissa, *sem título*.....p. 36
3. Fotografia de Conde de la Ventosa, *Fuente del Prado, Madrid*, c. de 1920.....p. 36
4. Fotografia de Joan Porqueras, *En el puerto*, 1929.....p. 36
5. Fotografia de Joan Vilatobá, *sem títutlo*.....p. 36
6. Fotografia de Joaquin Pla Janini, *Cuando el dia muere*.....p. 36
7. Fotografia de Julio Garcia de la Puente, *Sus favoritos*, c. de 1901.....p. 36
8. Fotografia de Pere Casas Abarca, *sem título, Série Bucólicas*.....p. 36
9. Fotografia de Ortiz Echague, *La musica*, c. de 1910.....p. 36
10. Mapa cronológico das revistas portuguesas de Fotografia.....p. 92
11. Capa do nº1 do *Boletim do Photo Velo Club*.....p. 93
12. Página da secção de fotografia do nº1 da revista *Sombra e Luz*.....p. 93
13. Capa do nº 37 do *Boletim Photographico*.....p. 93
14. Capa do nº17 do *Echo Photographico*.....p. 93
15. Capa do nº 2 da *Photo Revista*.....p. 94
16. Capa do nº 1 da revista *Iris*.....p. 94
17. Capa do nº 1 da revista *Arte Photographica*.....p. 94
18. Capa do nº 1 da revista *O Mundo Photographico*.....p. 94
19. Capa do nº 2 da *Revista Portuguesa de Fotografia*.....p. 95
20. Capa do nº1 da *Foto Revista*.....p. 95
21. Capa do nº 2 da revista *Objectiva*.....p. 95
22. Capa do nº 12 da *Foto Revista* na edição associada à revista *Objectiva*.....p. 95
23. Retrato de Domingos Espirito Santo Alvão.....p. 177
24. Assinatura usada nos trabalhos da Fotografia Alvão.....p. 178
25. Assinatura usada nos trabalhos da Fotografia Alvão.....p. 178
26. Fotografia de Alvão da R. de Santa Catarina no início do século vendo-se ainda as antigas instalações da Fotografia Alvão.....p. 179
27. Fotografias de Alvão no artigo «A Mulher da Maia» na *Ilustração Portuguesa*, nº 401, 27/10/1913, p. 491 a 494.....p. 180
28. Fotografia de Alvão na capa da *lustração Portuguesa*, nº 435, 22/06/1914.....p. 181
29. Fotografia de Alvão na capa da *lustração Portuguesa*, nº 449, 28/09/1914.....p. 181
30. Fotografia de Alvão na capa da *lustração Portuguesa*, nº 856, 15/07/1922.....p. 181
31. Fotografia de Alvão na capa da *lustração Portuguesa*, nº 435, 11/11/1922.....p. 181
32. Fotografia de Alvão publicada no *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa da exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922*, «Costumes Portugueses».....p. 182
33. Fotografia de Alvão publicada no *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa da exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922*, «O regresso a casa».....p. 183

34. Fotografia de Alvão publicada no *Catálogo Oficial da Secção Portuguesa da exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922*, «Costumes Portugueses».....p. 184
35. Fotografia de Alvão no artigo sobre Sto. Tirso publicado na revista *Latina*, nº 6, 1936.....p. 212
36. Fotografias de Alvão no artigo de Teixeira de Pascoais «Em volta do Porto» publicado na revista *Latina*, nº 1, 1930.....p. 212
37. Fotografia de Alvão na capa da revista *Norte de Portugal*, nº 3, 1935.....p. 213
38. Fotografia de Alvão na revista *Norte de Portugal*, nº 2, Julho de 1935, p. 1.....p. 213
39. Fotografias de Alvão na revista *Norte de Portugal*, nº 3, 1935, páginas centrais.....p. 213
40. Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1807, 1934.....p. 214
41. Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1863, 1937.....p. 214
42. Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1869, 1937.....p. 214
43. Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 1872, 1937.....p. 214
44. Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 2104, 1947.....p. 215
45. Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 2112, 1947.....p. 215
46. Fotografia de Alvão na capa da *Gazeta das Aldeias*, nº 2746, 1973.....p. 215
47. Fotografia de Alvão na capa da *Stella*, nº de Julho de 1947.....p. 215
48. Fotografia de Alvão na capa da *Stella*, nº 113-114, Setembro-Outubro de 1954.....p. 216
49. Fotografia de Alvão na capa da *Stella*, nº 211, Julho de 1954.....p. 216
50. Fotografia de Alvão na capa da *Stella*, nº 223, Julho de 1955.....p. 216
51. Fotografia de Alvão na capa da *Stella*, nº 24, Abril de 1957.....p. 216
52. Fotografia de Alvão no artigo «A mulher rural» publicado na revista *Stella*, nº 109, Janeiro de 1945, p. 5.....p. 217
53. Fotografia de Alvão no artigo «Coração de Minhoto...» publicado na revista *Stella*, nº 203, Novembro de 1953, p. 8 e 9.....p. 217
54. Fotografia de Alvão no artigo «Grito de Socorro» publicado na revista *Stella*, nº 118, Junho de 1953, p. 8 e 9.....p. 217
55. Fotografia de Alvão na capa da *Stella*, nº 275, Julho de 1960.....p. 218
56. Fotografia de Alvão na capa da *Renascença*, nº 131, 1/09/1936.....p. 218
57. Fotografia de Alvão na capa da *Renascença*, nº 388, 15/05/1947.....p. 218
58. «Jerónimos», fotografia de Alvão classificada em 2º lugar no concurso de fotografias do *Século* «Uma viagem através de Portugal», 1936.....p. 219
59. «Lousã», fotografia de Alvão classificada em 1º lugar no concurso de fotografias do *Século* «Uma viagem através de Portugal», 1936.....p. 219
60. Um aspecto da Exposição Nacional de Fotografias promovido pelo jornal *O Século* momentos antes de ser encerrada ao público (4 de Maio de 1936) (Arquivo de *O Século*, registo nº 804 K, form. 9x12cm).....p. 220
61. Sessão de inauguração da Exposição de Fotografias do Times no Teatro Nacional em 9 de Maio de 1936: entre as várias entidades ali presentes encontra-se Domingos Alvão, à esquerda da figura central. (Arquivo de *O Século*, registo nº 839 K, form. 9x12cm).....p. 220
62. Fotografia de Alvão – Serra da Lousã (colecção da família).....p. 221

63. Fotografia de Alvão – Serra da Lousã (colecção da família).....p. 221
64. Fotografia de Alvão – Serra da Lousã (colecção da família).....p. 221
65. Fotografia de Alvão – Serra da Lousã (colecção da família).....p. 221
66. Fotografia de Alvão – Serra da Lousã (colecção da família).....p. 221
67. Fotografia de Alvão – Serra da Lousã (colecção da família).....p. 221
68. Fotografia de Alvão – Lousã 12B – pormenor de fotografia do álbum de família de Alvão (colecção da família).....p. 222
69. Fotografia de Alvão – Lousã 21C – pormenor de fotografia do álbum de família de Alvão (colecção da família).....p. 222
70. Fotografia de Alvão – Lousã 16B – pormenor de fotografia do álbum de família de Alvão (colecção da família).....p. 222
71. Fotografia de Alvão, «Sociedade elegante do Porto: Srª D. Maria Adelaide Magalhães e Menezes d'Abreu e Novaes», publicada na *Ilustração Portuguesa*, nº 459, de 7/12/1914.....p. 245
72. Fotografia de Alvão das cheias de 1909 no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 117.....p. 246
73. Fotografia de Alvão das cheias de 1909 no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 120.....p. 246
74. Fotografia de Alvão da Avenida dos Aliados no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 35.....p. 247
75. Fotografia de Alvão da câmara Municipal do Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 38.....p. 247
76. Fotografia de Alvão da Praça da Liberdade no Porto com obras de introdução de carris. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 100.....p. 248
77. Fotografia de Alvão do novo Teatro de S. João no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 123.....p. 248
78. Fotografia de Alvão do Palácio de Cristal no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 126.....p. 249
79. Fotografia de Alvão da Rua dos Mercadores no Porto. Imagem reproduzida de *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão*, p. 139.....p. 249
80. Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, Vol. I, p. 19.....p. 250
81. Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, Vol. I, p. 105.....p. 250
82. Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, Vol. I, p. 134.....p. 250
83. Fotografia de Alvão publicada em *Arte Portuguesa* de João Barreira, Vol. I, p. 217.....p. 250
84. Fotografia de Alvão publicada em *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, Vol. I, p. 53.....p. 251
85. Fotografia de Alvão publicada em *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, Vol. I, p. 349.....p. 251
86. Fotografia de Alvão publicada em *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, Vol. I, p. 423.....p. 251

87. Fotografia de Alvão da Capela de Borba em Vilar de Maçada publicada nos *Anais do Instituto do Vinho do Porto*, 1951, 2º vol., p. 188.....p. 251
88. Fotografias panorâmicas de Alvão da região Duriense (dos arquivos do Instituto do Vinho do Porto).....p. 282
89. Fotografias panorâmicas de Alvão da região Duriense (dos arquivos do Instituto do Vinho do Porto).....p. 283
90. Fotografias panorâmicas de Alvão da região Duriense (dos arquivos do Instituto do Vinho do Porto).....p. 284
91. Fotografias panorâmicas de Alvão da região Duriense (dos arquivos do Instituto do Vinho do Porto).....p. 285
92. Algumas fotografias «artísticas» de Alvão do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 286
93. Algumas fotografias «artísticas» de Alvão do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 287
94. Algumas fotografias «artísticas» de Alvão do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 288
95. Algumas fotografias «artísticas» de Alvão do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 289
96. Algumas fotografias «artísticas» de Alvão do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 290
97. Algumas fotografias «artísticas» de Alvão do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 291
98. Algumas fotografias de Alvão com ritmos visuais expressivos do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 292
99. Algumas fotografias de Alvão com ritmos visuais expressivos do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p. 293
100. Algumas fotografias de Alvão com características distintas do seu trabalho habitual do núcleo do Instituto do Vinho do Porto.....p.294
101. Cartazes publicitários e painel de azulejos da firma Adriano Ramos Pinto.....p. 295
102. Cartazes publicitários da firma Adriano Ramos Pinto.....p. 296
103. Capa do *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*.....p. 313
104. Fotografia de Alvão da Exposição Colonial Portuguesa, na capa do nº 1800 da *Gazeta das Aldeias*.....p. 314
105. Fotografias de Alvão da Exposição Colonial Portuguesa publicadas no *Notícias Ilustrado*, nº 314, de 17/06/1934, p. 15.....p. 314
106. Fotografias de Alvão da Exposição Colonial Portuguesa publicadas no *Notícias Ilustrado*, nº 318, de 15/07/1934, p. 20 e 21.....p. 315
107. Fotografias de Alvão no artigo «As nossas praias focadas por Alvão» na revista *Panorama*, nº 10 de 1942, vol. 2.....p. 316
108. Fotografias de Alvão no artigo «Póvoa de Varzim» na revista *Panorama*, Série III, nº 2, de 1956.....p. 316
109. Fotografias de Alvão no artigo «Fichas turísticas de Viana do Castelo» na revista *Panorama*, Série III, nº 2, 1956.....p.316
110. Fotografias de Alvão no artigo «Vinho rico de terra pobre» na revista *Panorama*, Série III, nº 3, 1956.....p. 316

FONTES

I. FONTES PRIMÁRIAS

I.1. Fundos fotográficos (indicar os arquivos onde existem fotografias de Alvão)

I.1.1. Negativos

- Centro Português de Fotografia / Porto

I.1.2. Positivos

- Centro Português de Fotografia / Porto
- Instituto do Vinho do Porto / Porto
- Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes / Porto
- Arquivo Histórico das Caves Ferreira / Porto
- Arquivo das Caves Adriano Ramos Pinto / Porto
- Posto de Turismo de Monção (Região de Turismo do Alto Minho)
- Museu Municipal de Penafiel
- Câmara Municipal de Arganil
- Fundação da Casa de Bragança / Vila Viçosa
- Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Delegação do Norte / Porto
- Associação Comercial do Porto / Porto
- Colecção de Fotografias da Família de Domingos Alvão
- Colecção particular de Professor Doutor Gaspar Martins Pereira

I.2. Bilhetes Postais Ilustrados

- Biblioteca Pública Municipal do Porto / Fundos Documentais - «materiais não-livro» - Postais Ilustrados Antigos (22 espécimes)
- Biblioteca Nacional de Lisboa / Iconografia (11 espécimes)
- Centro Português de Fotografia (46 espécimes)

II. FONTES SECUNDÁRIAS

II.1. Manuscritas

- Certidão de nascimento de Domingos Alvão
- Registo de Óbito de Domingos Alvão

II.2. Impressas

II.2.1. Volumes

- AAVV - Álbum Nacional da Actualidade Portuguesa. Lisboa: 1935 (1ª edição).
- AAVV – Catálogo da Firma de Cortumes «CASA & TOMÁS». s/d, s/l.
- AAVV - Congrés (Vème) Internacional de la Vigne et du Vin - Lisboa, Outubro 1938.
- AAVV – Exposição Internacional do Rio de Janeiro - 1922 - Livro de Ouro da Secção Portuguesa. 1922
- AAVV - Exposição Portuguesa de Sevilha. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.
- AAVV - Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha (1929). Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha,1929.
- AAVV – Instituto Medicina de Portugal. Porto: Instituto Medicina de Portugal, 1916.
- AAVV - Livro d'Ouro da I Viagem de S. M. El-Rei D. Manuel II ao Norte de Portugal. Ed. Carlos Pereira Cardoso, 1909.
- AAVV - Memória da Indústria: Exposição Fotográfica sobre a indústria do Porto. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993. (textos de José Manuel Lopes Cordeiro, Maria da Luz Braga Sampaio).
- AAVV - O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa - Álbum - Catálogo - Documentário Histórico, Agrícola, Industrial e Comercial, Paisagens, Monumentos e Costumes. 1934.
- AAVV – O Moderno Escondido. Porto: Ed. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto / C.M.P., 1997. Catálogo da Exposição realizada em 1997.

- AAVV - O Vinho do Porto. Porto: Imagolucis-Fotogaleria, 1992.
- AAVV - Outras imagens - Exposição Retrospectiva de Moda Portuguesa. Ed. de Republica das Artes s/d.
- AAVV - Portugal - Caminhos de Ferro do Vale do Vouga. 1938.
- AAVV - Portugal 1140-1940. Lisboa: Shell News, 1940.
- AAVV – Portugal 1934. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1934.
- AAVV - Portugal 1940. Edição da Comissão Executiva dos Centenários, s/d. (Direcção de J. Leitão de Barros) Composição, Impressão e Gravura da Neogravura, Limitada, Lisboa.
- AAVV – Portugal 1941. S.P.N., 1941 (calendário com fotografias de Foto Alvão, Mário Novais, Foto Beleza e outros).
- AAVV – Portugal Económico, Monumental e Artístico - Propriedade da «Editorial Lusitana», Lisboa; s.d.
- AAVV – Portugal: Breviário da Pátria para os portugueses ausentes. Lisboa : SNI, 1946.
- AAVV – Turismo - Separata do Anuário Comercial de Portugal. Lello & Irmão, 1932 (1ª edição).
- AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS – Exposição Colonial Portuguesa - Guia Oficial do Visitante. s/l, s/d (2ª edição).
- ALMEIDA, Alberto Pereira d' - Portugal Monumental. Porto: Alberto Pereira d'Almeida, 1933. (2ª edição - corrigida e definitiva)
- ALVÃO, Domingos - A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão (1872-1946). Porto: Fotografia Alvão, 1993.
- ALVÃO, Domingos - Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. Porto: Litografia Nacional, 1934.
- ALVÃO, Domingos - O Douro de Domingos Alvão. Coimbra: Encontros de Fotografia, 1995.(textos de Gaspar Martins Pereira e M. Tereza Siza).
- ALVÃO, Domingos - Porto: Situações, Aspectos, Monumentos e indicações úteis. Porto: Emprêsa Aquila, 1933.
- ALVÃO, Domingos; Matos, Armando de - O barco rabelo. Porto: Junta da Província do Douro Litoral, 1940.
- ALVÃO, Domingos; Outros / IPPC - Santa Maria da Feira: o Castelo. Guias do IPPC, 1990. (Texto de Mário Pereira e Mafalda Reis).

- BARREIRA, João - Arte Portuguesa, Arquitectura e Escultura. Lisboa, Edições Excelcior, 1946.
- BARREIRA, João - Arte Portuguesa, As Artes Decorativas II. Lisboa, edições Excelsior, s/d.
- BARREIRA, João - Arte Portuguesa, As Artes Decorativas. Lisboa: Edições Excelsior, 1946
- BARRETO, António - Douro. Lisboa: Inapa, 1993. (colecção: Espírito do Lugar).
- BARRETO, António - Um retrato do douro. Vista Alegre, 1884 -1994. Porto: IVP, 1994.
- BASTOS, Carlos - Associação Comercial do Porto - Resumo histórico da sua actividade desde a fundação. Porto: 1947 (2ª edição revista e aumentada)
- BRITO, Nogueira de - Monumentos de Portugal – Santarém. Nº 5. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929.
- CANDIDO, Alfredo (dir.); CARDOSO, Acúrcio - Album de Portugal - Turismo. Edição e Propriedade da Revista «Turismo», TOMO I - VIII
- CARDOSO, Nuno Catarino - Monumentos de Portugal – Cintra – Noticia Histórica e Artística do Paço da Vila, do Palácio da Pena e do Castelo dos Mouros. Porto: Litografia Nacional, 1930.
- CORREIA, Vergílio - Monumentos de Portugal -Batalha (esculpturas e vitrais). Porto: Litografia Nacional, 1931
- CORREIA, Vergílio - Monumentos de Portugal -Batalha: estudo histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha. Porto: Litografia Nacional, 1929.
- COSTA, Marques da - Portugal in New York World's Fair 1939. Lisboa/Porto: 1939.
- COSTA, Marques da (direcção) - Lisbon Worls Travel. 1953.
- FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da - As Demarcações Marianas no douro Vinhateiro. Porto: I.V.P., 1996.
- FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da - O Vinho do Porto - notas sobre a sua história, produção e tecnologia. Porto: I.V.P., 1982.
- FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da - Práticas Culturais nos Vinhedos Durienses antes e depois da invasão filoxérica. Separata dos Anais do I.V.P., 1941.

- GUIMARÃES, Vieira - Monumentos de Portugal - nº 2 - Thomar (Convento de Christo e egrejas dos Olivais, S. João, Santa Iria e Conceição). Porto: Litographia Nacional, 1929. Fotografias de Alvão& Cª.
- INSTITUTO DO VINHO DO PORTO - A Comemoração do X Aniversário do Instituto do Vinho do Porto.1943.
- INSTITUTO DO VINHO DO PORTO - O Vinho do Porto. Edição do Instituto do Vinho do Porto, 1937.
- INSTITUTO NACIONAL DO TRABALHO E PREVIDÊNCIA - 1934 - 1940 - Bairros de Casas Económicas, Álbum nº 1. Lisboa: Edição da "Secção das Casas Económicas", 1940.
- KORRODI, Ernesto - Monumentos de Portugal nº 4 - Alcobaça. Porto: Litografia Nacional, 1929.
- LACERDA, Aarão de - História da Arte em Portugal. Porto: Portucalense Editora, 1942-1956 (3 Volumes).
- LIMA, José Joaquim da Costa - O Vinho do Porto - Região do Douro. Lisboa: Exposição Portuguesa em Sevilha,1929.
- MABOR - MABOR - 1946/1949 - No 3º aniversário da inauguração em Lousado da Fábrica de Pneus e Câmaras de Ar. s/l, s/d.
- MACEDO, Diogo de (texto de); SEQUEIRA, Joaquim de Mattos (direcção de) - Terras Portuguesas - IV Douro. Publicações da Shell Portuguesa, S.A.R.L. (Execução Gráfica da Neogravura, Lda.).
- MACIEL, C. A. - Templos, Cruzeiros, Alminhas - Monumentos de Portugal. Lisboa: A. Maciel, 1939(?).
- MARJAY, Dr. Frederico P. - Portugal. Colecção Romântica. Lisboa: Livraria Bertrand, 1955.
- MARTINS, Conceição Andrade; BARRETO, António (Direcção e Prefácio de) - Memória do Vinho do Porto. Lisboa: I.C.S./Universidade de Lisboa, 1990.
- PASSOS, Carlos de – Guia histórica e artística do Porto. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, Lda., 1935.
- PASSOS, Carlos de - Monumentos de Portugal nº 3 - Porto I (Cathedral e egrejas de Cedofeita e S. Francisco). Porto: Litografia Nacional, 1929.
- PEREIRA, Gaspar Martins - O Douro e o Vinho do Porto – de Pombal a João Franco. Porto: Afrontamento, 1991.

- REVAL, Gabriel - L'Enchantement du Portugal. Fasquelles Éditeurs, 1934.
- S.N.I. - Bird's eye view of Portugal. s/d
- SARAIVA, Dr. José da Cunha - Monumentos de Portugal - Leiria (Sé, Castello, S. Pedro, Encarnação e Pena). Porto: Litografia Nacional, 1929.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos - Queluz: Monografia histórica e Arqueológica - Artística. (c. desenhos de Rocha Vieira). Porto: Litografia Nacional, 1932.
- SEQUEIRA, Matos; BRITO, Nogueira de - Monumentos de Portugal - Sé de Lisboa - Estudo Histórico-Arqueológico e Artístico. Porto: Litografia Nacional, 1930
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - Portugal - La Ville du Porto et ses Environs - Indications Générales à l'usage des voyageurs . (Typographia de Paulo Guedes e Saraiva) 1919.
- VALENTE - PERFEITO - Let's talk about Port. Porto: I.V.P., 1948.
- VASCONCELOS, João de Carvalho e - Breve reconhecimento da flora da região Duriense. Separata dos Anais do I.V.P., s/d.

II.2.2. Periódicos

- A Fazenda, 1942.
- A Indústria Nacional, 1935, 1936 e 1937.
- A Tarde, 1913.
- A Vanguarda, 1914.
- A Vida Moderna, 1902.
- A Voz Pública**,** 1906.
- Agapê, 1938.
- Anais do Instituto do Vinho do Porto, 1940-1953.
- Arte - Archivo de Obras d'Arte, 1911.
- Arte - Revista Ilustrada, 1917.
- Boletim da casa do douro, 1946.
- Civilização, 1930.
- Colóquio – Artes, 1981.
- Conservas, 1937, 1938.
- Correio de Portugal, 1935.

- Diário da Tarde, 1903, 1906.
- Diário de Notícias, 1946
- Douro - Estudos e Documentos – 1996, 1997, 1998.
- Gazeta das Aldeias, 1929, 1930, 1934 - 1970, 1972 – 1974.
- Hotéis e Pensões de Portugal, 1943.
- Ilustração Moderna, 1930, 1931.
- Ilustração Portuguesa, 1907, 1908, 1910, 1913 – 1923.
- Ilustração, 1929.
- Indústria Nacional, 1933.
- Instalações de Força Motriz, 1941, 1945 e 1951.
- Jornal de Noticias, 1946, 1981, 1983, 1988, 1992.
- Latina, 1930, 1934, 1936.
- Mundo Gráfico, 1942, 1945.
- Norte de Portugal, 1935, 1936.
- Noticias Ilustrado**,** 1931, 1934.
- O Comércio do Porto, 1903.
- O Mundo, 1913, 1914.
- O Primeiro de Janeiro, 1900, 1903, 1904, 1934, 1946, 1984.
- O Século, 1946.
- Occidente, 1911
- Panorama, 1941, 1942, 1943, 1944, 1955.
- Portugal Colonial, 1934.
- Portugal d'Aquém e d'Além Mar, 1942, 1943, 1944.
- Portugal, 1927.
- Renascença, 1931 – 1949.
- Revista de Propaganda – Portugal, 1931.
- Revista Turismo, 1938 – 1953, 1966.
- Revista Internacional, 1936, 1937, 1938, 1939
- Shell News, 1946.
- Stella, 1941, 1944, 1945, 1946, 1947, 1949 – 1955, 1957, 1959 – 1962, 1967.
- Viagem - Revista de Turismo, Divulgação e Cultura, 1940 e 1941
- Vida Doméstica, 1936 e 1937.

- Vida Mundial Ilustrada, 1943.
- Vinhos e Frutas, 1938.
- Volante, 1937, 1939, 1940.

II.3. Depoimentos

- Entrevista com a Sr.ª Maria Virgínia Alvão, filha de Alvão
- Entrevista com o Sr. Eng. Manuel Alvão Serra, sobrinho neto de Alvão
- Entrevista com o Sr. António Jorge Alvão Serra e com a Sr.ª Maria Margarida Alvão Serra, sobrinho netos de Alvão
- Entrevista com o Sr. José Eduardo Alvão Serra Leite da Cunha, sobrinho bisneto de Alvão

II.4. Diversos

- Diploma de Alvão obtido no concurso de fotografia artística de Turim de 1907 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma de Alvão obtido na exposição nacional de artes gráficas de 1913 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma de Alvão obtido na exposição internacional de artes gráficas de Leipzig de 1915 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma de Alvão obtido na exposição do Panamá Pacífico de 1915 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma de Alvão obtido na exposição internacional do Rio de Janeiro em 1922 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma de Alvão obtido na exposição nacional de fotografias nos Armazéns Grandella em 1925 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma de Alvão obtido no III salão de fotografia artística de Málaga de 1935 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma de Alvão obtido no IV salão de fotografia artística de Málaga de 1936 (Centro Português de Fotografia, Porto)

- Diplomas de Alvão obtidos no concurso de fotografias do *Século* de 1936 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Diploma que confere a Alvão o grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Homenagem a Alvão e Azevedo pelos funcionários da Fotografia Alvão em 1927 (Centro Português de Fotografia, Porto)
- Documento em que a Fotografia Alvão aceita a encomenda do Instituto do Vinho do Porto (Centro de Documentação do Instituto do Vinho do Porto, Porto)
- Proposta da Fotografia Alvão de exclusivo da cobertura fotográfica da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 (Arquivo Histórico Ultramarino – Exposição Colonial Portuguesa – Fotografia Alvão – Sala Casa Forte / Est. 5 / Prat. 9 / 950)
- Carta de aceitação do exclusivo da cobertura fotográfica da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 (Arquivo Histórico Ultramarino – Exposição Colonial Portuguesa – Fotografia Alvão – Sala Casa Forte / Est. 5 / Prat. 9 / 950)
- Ofício em que a Fotografia Alvão participa a várias entidades o seu exclusivo fotográfico da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 (Arquivo Histórico Ultramarino – Exposição Colonial Portuguesa – Fotografia Alvão – Sala Casa Forte / Est. 5 / Prat. 9 / 950)
- Diploma de Cooperação na 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934 (Centro Português de Fotografia, Porto)

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia Geral

I.1. Volumes

- AAVV - Guia Itinerário do Visitante de Lisboa (em comemoração do IV Centenário da Descoberta da India) - Lisboa: Armazéns Grandella, 1898.
- AAVV – A Águia (selecção., prefácio e notas de Marieta Dá Mesquita). Lisboa: Alfa, 1989.
- AAVV - Álbum Comemorativo - Secção Colonial da Exposição do Mundo Português - Fundação: Festas de Guimarães; Cortejo do Mundo Português; Secção Colonial da Exposição do Mundo Português - 1940. (Texto por Henrique Galvão, desenhos a lápis e capa de Eduardo Malta, figurinos por Manuel Lapa, arranjo gráfico, execução e edição da Litografia Nacional do Pôrto)
- AAVV - Artistas Premiados pelo Sni - Palácio Foz, Maio 1949.
- AAVV - Catálogo da 1ª Exposição de Arte Colonial - s.d.
- AAVV - Congrès (IV) International de Turisme - «Conclusions». Lisbonne, 1911.
- AAVV - Congrès (IV) International de Turisme - Lisbonne, Mai, 1900 - «Discours prononcé à la sséance inaugurale par Manuel Emygdio da Silva»
- AAVV - Congresso (III) Nacional de Turismo - Comissão Executiva do Ano do Jubileu do Turismo Português e da Scretaria de Estado do Turismo, 1986.
- AAVV - Congresso Nacional de Turismo. 1º Congresso de Estudos Turísticos. Lisboa: 19 a 24 de Outubro, 1964.
- AAVV – Dicionário de História do estado Novo (Direcção de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito), 2 Volumes. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.
- AAVV - Exposição Colonial Portuguesa - "Folheto-Guia"(?). (pequeno desdobrável da exposição). S/d.
- AAVV - Exposição do Mundo Português - Guia Oficial. 1940 (Folheto dobrado em 5 faces; numa face tem a planta da exposição em desenho colorido, na outra a composição com texto de legenda à planta e fotografias).
- AAVV - Exposição do Mundo Português - Roteiro dos Pavilhões - 1940.

- AAVV - Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade - 1940.
- AAVV - Exposição Geral de Belas Artes, Catálogo da XVII - Rio de Janeiro - 1910 - Set. 1910.
- AAVV – História da Arte Portuguesa (dir. de Paulo Pereira), Vol. III. Lisboa: Circulo de Leitores, 1995.
- AAVV – História de Portugal (direcção de José Mattoso), VI e VII Volume. Lisboa: Circulo de Leitores, 1994.
- AAVV – Ilustração Portuguesa: Texto e selecção de imagens. Lisboa: Alfa, 1990.
- AAVV - O Douro e o Vinho do Porto - Ontem e Hoje. (s./d.?)
- AAVV - O Império Colonial Português - Lisboa: Secretariado da Propaganada Nacional / Agência Geral das Colónias, 1942.
- AAVV - Programme of the Portugal Celebrations 1940. The Anglo-Portuguese Society, London / Comissão Executiva dos Centenários.
- AAVV – Ramos Pinto – 1890/1990. Porto: Ramos-Pinto, 1987.
- ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do estado Novo: 1934 – 1940. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- ACCIAIUOLI, Margarida – Os Anos 40 em Portugal: o País, o Regime e as Artes - «Restauração» e «Celebração». Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991. (Tese de Doutoramento policopiada).
- ARROIO, António José - Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Comercial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911. (Relatorio sobreo ensino elementar industrial e comercial professado nas escolas dependentes do Ministério do Fomento).
- ARROTEIA, Jorge Carvalho - O Turismo em Portugal. Aveiro, 1994.
- BARBOSA, Vilhena - Monumentos de Portugal. Lisboa: 1886.
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - Catálogo da Exposição Histórica do Porto (Junho de 1934) organizada por Pedro Vitorino e A. de Magalhães Basto (com 62 ilustrações). Porto: 1935.
- COELHO, Trindade - Autobiografia e Cartas. 1910
- COELHO, Trindade - In Illo Tempore - Estudanntes, Lentes e Futricas. Lisboa: Portugália Editora, 1902.

- COELHO, Trindade – Os Meus Amores. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1994.
- COMISSÃO DE ADMINISTRAÇÃO URBANA - A Cidade da Beira - Na 1ª exposição Colonial do Porto. 1934.
- COMMISSARIAT GÉNÉRAL DU PORTUGAL À L'EXPOSITION COLONIALE INTERNATIONALE DE PARIS - Exposition Coloniale Internationale de Paris (Section Portuguaise) – Catalogue Officiel. 1931.
- CORTESÃO, Jaime – Portugal, a Terra e o Homem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- COSTA, L. de Mendonça e (coord. por) - Manual do Viajante em Portugal. Com itinerários da viagem em todo o paiz e para Madrid, Paris, Vigo, Sant'Iago, Salamanca, Badajoz e Sevilha, quatro mappas a côres ee cinco plantas. (Recomendado pela Sociedade Propaganda de Portugal). Lisboa: Typographia da Gazeta dos Caminhos de Ferro, Editora, 1907.
- COSTA, L. de Mendonça e (coord. por,); ORNELAS, Carlos d' (concluido por) - Manual do Viajante em Portugal. Com itinerários da viagem em todo o paiz e para Madrid, Paris, Vigo, Sant'Iago, Salamanca, Badajoz e Sevilha; 1 mappa e uma planta de Lisboa a cores; plantas de monumentos e museus, 4 plantas de cidade e 17 mapas de distritos. Lisboa: Typographia da Gazeta dos Caminhos de Ferro, Editora, 1924 (5ª edição)
- COSTA, A. L. Pinto da - Alto Douro, Terra de Vinho e de Gentes [A Vida quotidiana Alto Duriense no 1º terço do Século XX]. Lisboa: Edições Cosmos, 1997. Prefácio de Oliveira Marques.
- DINIS, Júlio – As Pupilas do Sr. Reitor. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1995.
- FERREIRA, Ana Maria Alves Pedro - A Arquitectura Hoteleira de Lisboa (1892 - 1959). Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa: U.N.L./F.C.S.H., 1994. (Texto Policopiado)
- FERRERA, José Duarte - A Indústria do Turismo, in «I Congresso da União Nacional - Ano VIII, Maio 1934.
- FERRO, António – Obras de: António Ferro (1. Intervenção Modernista).Barcelos: Companhia editora do Minho, 1987.

- FRANÇA, José-Augusto - A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX. Lisboa: Livros Horizonte. 1972.
- FRANÇA, José-Augusto - A Arte em Portugal no século XX. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.
- FRANÇA, José-Augusto – A Arte Portuguesa de Oitocentos. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 3ª edição, 1992. (Biblioteca Breve).
- FRANÇA, José-Augusto - O Modernismo na Arte Portuguesa. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1979.(Biblioteca Breve).
- FRANÇA, José-Augusto - O Romantismo em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- GALVÃO, Henrique - No Rumo Império. Porto: Litografia Nacional, 1934. (com introdução do Ministro das Colónias - Armindo Monteiro).
- LEITÃO, José António - Lisboa: O ser e o Sonho (Sobre o imaginário da cidade no primeiro quartel do século XX). Tese de Mestrado em História de Arte. Lisboa: U.N.L./F.C.S.H., 1989. (Policopiado).
- LISBOA, Irene - Inquérito ao Livro em Portugal. Seara Nova, 1944. (dois volumes); Depoimentos de editores e livreiros: Parceria António Maria Pereira, Editorial Cosmos, Liv. Sá da Costa, Ed. Gleba, Liv. Luso-Espanhola, Ed. Minerva, Liv. Latina, Liv. Lelo, Remédio Amado Ed., Coimbra Editora, Liv. Cunha, Casa Livros de Portugal, Sdocie. Contemp. De Autores, Propriedade Literária, Socied. Cooperativa Editorial,… e de autores como Luis de Montalvor, Marques Abreu, Luis Reis Santos.
- MARTINS, Conceição Andrade (Direcção e Prefácio de António Barreto) - Memória do Vinho do Porto. Lisboa: I.C.S./Universidade de Lisboa, 1990.
- MINISTÈRIO DA EDUCAÇÃO - Reformas do Ensino em Portugal - 1835-1910. I Tomo - 4º vol. - 1ª parte - 1900-1905. I Tomo - 4º vol. - 2ª parte - 1906-1910.
- MINISTÈRIO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA (Dir. Geral do Ensino Técnico) - Notas sobre a instrução profissional. G.E.P. (Nucleo de Análise, Documentação e Informação), 1930.
- MIRANDA, TÉRCIO - O Ensino da Fotogravura. (Tércio de Miranda, 1º Aprendiz de Marques Abreu). data de 1955.

- MÓNICA, Maria Filomena – A queda da Monarquia: Portugal na viragem do século. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1987.
- OLIVEIRA, António Correia de - Antologia I e II - Pátria. Porto: Livraria Tavares Martins, 1959 (2ª edição). (prefácio de João Ameal)
- PASCOAES, Teixeira de – A Saudade e o Saudosismo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- PASCOAES, Teixeira de – Arte de ser Português. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- PASCOAES, Teixeira de; UNAMUNO, Miguel de – Epistolário Ibérico. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.
- PAULO, Heloísa - Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil**.** Coimbra: Minerva Histórica, 1994.
- PILO, Mario - Manual de Estética. Lisboa: Viuva Tavares Cardoso, 1904.
- PIRES, Caldeira - Lisboa de Relance - IV Centenário da India. Lisboa: A Liberal (Officina Typographica), 1898.
- PORTELA, Artur - Salazarismo e Artes Plásticas. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Minitério da Educação. (Biblioteca Breve).
- S.N.I. - S.N.I., Um instrumento de Governo, 25 anos de acção. (1933-1958). Lisboa: S.N.I., 1958.
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - Estatutos da S. P. P.. Lisboa: Tip. Universal, 1906.
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - Exposição da Aldeia de Monsanto no estúdio do S.P.N. - em Junho de 1942. (fotografias de Carlos Botelho)
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - Guia dos proprietários dos Hotéis. (2ª ed.). Lisboa: Tip. Universal, 1915.
- TOURING CLUB PORTUGUÊS - Estatutos e Regulamento interno. Lisboa: T.C.P., 1972.
- TOURING CLUB PORTUGUÊS - Estatutos e Regulamento interno. Lisboa: Tip. Manuel Peres Jr., [D. L. 1974].
- TOURING CLUB PORTUGUÊS - Relatório e Contas. Lisboa: s.n., 1971.
- TURISMO PORTUGAL Lda. - Sightseeing Tours in and around Lisbon. Lisboa: 1956 (?)

- UNAMUNO, Miguel de – Por Terras de Portugal e da Espanha. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- VIEIRA, Joaquim – Portugal – Crónica em Imagens: 1900-1910. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- VIEIRA, Joaquim – Portugal – Crónica em Imagens: 1910-1920. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- VIEIRA, Joaquim – Portugal – Crónica em Imagens: 1920-1930. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- VIEIRA, Joaquim – Portugal – Crónica em Imagens: 1930-1940. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

I.2. Periódicos

- A Actualidade - Ilustração Semanal - nº 1, 28 Maio 1910 - nº 5, 2 Julho 1910.
- A Semana Azul – Porto. Ano 3º, nº 9, 2 Set. 1906; Ano 3º, nº 26, 12 Maio 1907; Ano 4º , nº 9, 6 Out. de 1907
- A Vida Artística - Revista Ilustrada de Artes e Letras - Lisboa. 1911, 1912
- Agricultura Moderna - Revista Ilustrada Mensal de Agricultura. Porto. 2ª Série, nº 1 - Julho 1910 - nº 11 - Maio 1911.
- Alerta – Orgão Nacionalista Mensal. Porto - Maio 1938 - Setembro 1939.
- Almanaque Moderno - 1909. Director: Castro Moura. Casa A. Moura, R. da Quitanda, 114, Rio de Janeiro.
- Anais da Academia de Estudos Livres - Uma excursão à Serra da Arrábida – notícia histórica... Lisboa: Imprensa Commercial, 1903.
- Annuario Commercial de Portugal, Ilhas e Ultramar. (Dir. de Pires Caldeira) 1897, 1898, 1899, 1900, 1901.
- Anuário da Escola Naval - Ano Lectivo 1912-1913. Ministério da Marinha, República Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1913.
- Anuário da Escola Naval - Ano Lectivo 1913-1914. Ministério da Marinha, República Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1914.
- Anuário do Comércio do Porto e do seu distrito - 1905 – 1906 – 1907 – 1908 – 1909 – 1910 – 1911 – 1912 – 1913 – 1916 – 1919.
- Anuário do Comércio e da Indústria de Portugal - ed. 1938 - Ed. Alfredo de Brito.

- Anuário do Comércio e da Indústria de Portugal - ed. 1942/43 - Fundador: Alfredo de Brito - Ed. Constança Cabrita Sequeira.
- Anuário estatístico de Portugal - M.O.P.C. e I., 1939 (1884-1937). Lisboa: Imprensa Nacional. Ano de 1929 (ed. 1930); Ano 1930 (1931); Ano 1931 (1932); Ano 1932 (1933); Ano 1933 (1934); Ano 1934 (1935); Ano 1935 (1936); Ano 1936 (1937); Ano 1937 (1938).
- Boletim da Academia Nacional de Belas Artes - Vol. XV – 1946, Vol. XVI – 1947
- Boletim da C.P. - Orgão da Instrução Profissional. Publicação Mensal da Direcção Geral da Companhia dos Caminhos de Ferros Portugueses destinada exclusivamente ao seu pessoal. 1929 a 1931.
- Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal - Revista Mensal sob a direcção da Comissão de Publicidade. Redacção e Administração - R. Nova do Almada, 109, 2º, Lx.; a partir do Boletim nº7, passa para a R. Garret, nº 103, Lx. Composição e Impressão - R. do Corpo Santo, 46-8, Lx. 1907-1915, 1934
- Boletim do Gimnásio Club Português - Boletim Mensal distribuído gratuitamente aos sócios. Proprietário: Gimnásio Club Português; Director: «Comissão Editora do Boletim do G. C. P.»: Artur Rodrigues da Fonseca, Eduardo S. de Albergaria, Manuel Gabriel Fradinho; Editor: Saul Ferreira Pires; Redacção e Administração: R. 16 de Outubro, 4, Lisboa. 1938.
- Boletim Geral das Colónias - nº 10 (109), 1934; nº 16 (182 - 183) 1940. Lisboa.
- Brasil - Portugal. Lisboa. Directores: Augusto Castilho; Jayme Victor; Lorjó Tavares
- Cinema de Amadores - Revista Mensal de Cinema e Fotografia de Amadores - Lisboa. Director: M. de Jesus Garcia. Editor: Eduardo Clemente Meco. Propriedade da Sociedade Pathé-Baby Portugal, Lda. 1946 - 1951.
- Colóquio - Artes - nº46, Setembro 1980 - VIEIRA, Joaquim - "Frederick Flower, um fotógrafo calotipista em Portugal"**;**
- Correio do Norte – 1907.
- Costa do Sol - Revista Quinzenal de Propaganda e Turismo. Director: Dr. Rodrigo Sá Nogueira; Editor: G. Cardim; Administrador: Virgilio Soares; 1929
- Economia - Revista de Comércio , Agricultura e Indústria - Tamagnini Barbosa e J. C. Pereira de Seixas. Porto (1932-1934).

- Exportador Americano – Revista Mensal do Comércio de Exportação. Edição Portugueza – Publicada pela Johnston Export Publishing Co. (17 Battery Place, Nova York, E.U.A.). Publicação Mensal. (Mormente relacionado com Industria) 1919 – 1924.
- Femina - Revue Mensuelle. Setembro 1938 e Outubro 1938.
- Folha do Norte – 1899
- Foto Sport – Lisboa. Direcção de A. Campos Junior e J. Pinto d'Almeida; Redactores Fotográficos: Francisco Santos e A. Salazar Dinis; a partir do nº 3, um único redactor fotográfico – Francisco Santos. 1924 – 1926
- Gazeta das Aldeias - Semanário ilustrado de propaganda agrícola e vulgarização de conhecimentos úteis. Prop. Dir. publ. (e fundador) Júlio Gama (e outros); Ed. F. Sá Ferreira Guimarães (e outros); Porto. 1907 – 1980.
- História – nº 10, Janeiro de 1999, Dulce Freire – Propaganda Vitícola no Estado Novo – A bebida nacional.
- Hotéis e Pensões de Portugal - 1943 (9º ano) - Com o patrocínio oficial do Secretariado da Propaganda Nacional e da União dos Grémios da Industria Hoteleira. Lisboa.
- Ilustração – 1929
- Ilustração Moderna - 1900 - 1903 (2ª fase) - dir. Marques Abreu.Porto.
- Ilustração Moderna – 1926 - 1932 (3ª fase). Director Marques de Abreu.
- Ilustração Nacional – Directores - Administradores - Martins da Silva e Vicente Arêas; Redactor em chefe - Avelino Barros; Scretário da Redacção - Cândido Landodt; Editora – Proprietária a Empresa da «Ilustração Nacional»; Sede da Redacção e Administração - R. 5 de Outubro, nº 30 - Póvoa de Varzim – Portugal; Fotog. Barros. 1929.
- Ilustração Portuguesa - Dir. Rocha Martins; Malheiro Dias, propriedade e ed. *O Século*, Lisboa, 1903-1924.
- Ilustração Transmontana - Archivo Pittoresco Litterario e Scientifico das Terras Transmontanas. Porto, 1908-1910. Director: Joaquim Leitão; Empreza: Antonio Augusto Corrêa, Antonio Terrio, Joaquim da Costa Carregal;
- Indústria Portuguesa – Revista da Associação Industrial Portuguesa. Lisboa. 1928 - 1942.

- Instantâneos - Revista de actualidades, litteratura e Arte, profusamente illustrada com primorosas similigravuras reproduzindo vistas de monumentos, paisagens, retratos, costumes, caricaturas e aspectos momentaneos de grupos. Publicação Mensal; Proprietária e Directora: Brites de Moraes Abreu; R. de S. Lázaro, 310, Porto; 1907.
- Instituto do Vinho do Porto - Relatório da Gerência. 1943, 1945, 1947, 1948, 1949, 1950.
- Mundo Ilustrado – Jornal de Viagens e de Aventuras de Terra e Mar - Contas e Lendas do Universo – Artes e Sciencias - Mythos e Religiões - Usos e costumes dos diversos povos - actualidades. Porto. Semanal. Director Literário: Dr. Eduardo Pimenta. Secretário da Redacção: Souza Martins. Director Artistico: Marques Abreu e a partir do nº 11 Anthero Leal. 1913.
- Occidente – Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro. Lisboa. Director e Proprietário: Caetano Alberto; 1900 – 1903, 1906, 1907, 1910 – 1914.
- Os Serões – 1905, 1907.
- Pátria Portuguesa – Lisboa (Redactor principal - Alfredo Pinto - Sacavém). Ano I, 1910.
- Portugal 1937 - Publication Mensuelle Éditée par le Secrétariat de la Propagande National de Portugal - Organe de La Section Portugaise de l'Exposition Paris 1937. (Junho a Dezembro de 1937)
- Portugal Scientífico – 1911
- Primeiro (O) de Janeiro – Porto. 1900 (8/02/1900; 26/05/1900; 31/05/1900; 2/06/1900; 4/04/1900; 14/04/1900, 17/06/1900, 12/07/1900); 35º Anno, 1903 (8/02/1900; nº 63, 15 de Março de 1903; 19/03/1903; 20/07/1903; 13/11/1903; 14/08/1903) 36º Anno, 1904 (nº 113, 15 de Maio de 1904; 28/08/1904, 22/11/1904, 27/11/1904) nº 212, 7/09/1905; Ano de 1934 (31/05/1934, 3/07/1934, 9/06/1934, 10/06/1934, 20/06/1934, 27/06/1934), ano de 1939.
- Revendedor Kodak - Lisboa, 1939.
- Revista Amarela - Scientifica, litteraria e illustrada. Editor: Manoel Moreira. Secretário da Redacção: Annibal Taborda. 1903
- Revista Comercial e Industrial Portugueza e Brasileira - Lisboa. 1911-1913.
- Revista das Artes Gráficas – Lisboa. 1907.
- Revista de Cultura - Macau, nº 11-12, Julho-Dezembro 1990.

- Revista de Turismo - Publicação quinzenal de Turismo, Propaganda, Viagens, Navegação, Arte e Literatura. Lisboa. Director: Agostinho Lourenço; Redactor Principal: Guerra Maio; Editor: Annibal Rebello; (1916-1924)
- Revista Gráfica - Órgão defensor dos Gráficos do Norte de Portugal. Porto, 1930 – 1934.
- Revista Ilustrada (Continuação de «A Semana Ilustrada») – Lisboa. 1907.
- Revistas das Escolas Técnicas – Porto. Direcção de João de S. Machado. 1927.
- Terra Lusa - Revista Ilustrada de Turismo e Propaganda Comercial, Industrial e Agrícola do País. Braga. Ano I, nº 1, Outubro 1928 - Agosto 1931.Textos de Henrique Lopes Mendoça. 1902 e 1903.
- Touring Português (O) - Sociedade Propaganda de Portugal - orgão oficial. s.l., s.n., 1936 ?. [Lisboa: Imp. Beleza]
- Universo Illustrado - Semanário de Instrução e Recreio. Lisboa: Typographia de Matos Moreira & Cª, 67-68 - Praça de D. Pedro. 1877.
- Velocipedista - Revista Quinzenal dedicada ao Club Velocipedista do Porto. Porto. Propriedade de F. Lopes & Pimenta; Redactor principal: Vidal Oudinot. 1893 – 1895
- Vila do Conde - Revista Mensal, Ano I, nº 1 Agosto 1928

II. Bibliografia Específica

II.1 Fotografia internacional

II.1.1. Volumes

- AAVV - Catalogo da Esposizione Internazionale Di Fotografia Artistica E Scientifica - Torino - Sotto l'alto Patronato di S. A. I. R. Principessa Laetina Savoia Napoleone Duchessa d'Aosta - Concorso indetto dalla Rivista Internazionale «La Fotografia Artistica». Giugno - Luglio 1907.
- AAVV – La Fotografia Pictorialista en España, 1900 – 1936. Barcelona: Fundación "La Caixa", 1998.
- AAVV (edited by Michel Frizot) – A New History of Photography. Koln: Konemann, 1998.
- AAVV- Alfred Stirglitz – Camera Work: The Complete Illustrations 1903 – 1917. Koln: Taschen, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf – Intuição e Intelecto na Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (ed. Original 1986)
- BAZIN, André - «Ontologia da Imagem Fotográfica» *in* O que é o Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BARTHES, Roland – A Câmara Clara. Lisboa: edições 70, 1989.
- BENJAMIN, Walter – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- CASTELLANOS, Paloma – Diccionario Histórico de la Fotografía. Madrid: Ediciones Istmo, 1999.
- DUBOIS, Philippe – O Acto Fotográfico. Lisboa: Veja, 1992.
- FONTCUBERTA, Joan – El Beso de Judas – Fotografia y Verdad. Barcelona, Gustavo Gili, 1998 (2ª ed.).
- FREUND, Gisèle – La Fotografía como Documento Social. Barcelona: Gustavo Gili, 1994 (6ª edição).
- FRIZOT, Michel – Histoire de Voir. (collection Photo Poche) Paris: Centre National de la Photographie, 1994.
- JEFFREY, Ian – Photography. A Concise History. London: Thames and Hudson, 1993.

- LEMAGNY, Jean-Claude - L'Ombre et Le Temps. Essais sur la photographie comme art. Paris: Editions Nathan, 1992.
- MONDÉJAR, Publio López – Historia de la Fotografía en España. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997.
- MONDÉJAR, Publio López – Las Fuentes de la Memoria II: Fotografia Y Sociedad en España, 1900 - 1939. Barcelona: Lunwerg Editores, 1992.
- MONDÉJAR, Publio López – Las Fuentes de la Memoria III: Fotografia Y Sociedad en la España de Franco. Barcelona: Lunwerg Editores, 1996.
- NAMIAS, Rudolfo - Manual Pratico y Recetario de fotografia. Madrid: Bailly - Bailliere, 1923. (804 p.)
- NAMIAS, Rudolfo - Manual Teórico - prático de química - fotográfica. Madrid: Bailly - Bailliere, 1924 (Tomo I 475 p.; Tomo II 372 p.).
- PULTZ, John – Photography and the body. London: Everyman Art Library, 1995.
- ROSENBLUM, Naomi – Une Histoire Mondiale de la Photographie. Paris: Editions Abbeville, 1996.
- SCHARF, Aaron – Art and Photography. London: Penguin Books, 1992
- SONTAG, Susan – Sobre la Fotografia. Barcelona: Edhasa, 1996 (4ª ed.).
- SOUGEZ, Marie-Loup – Historia de la Fotografia. Madrid: Ediciones Catedra, 1999 (7ª ed.).
- SZARKOWSKI, John – Photography Until Now. N.Y.: Museum of Modern Art, 1989
- TAUSK, Petr – Historia de la Fotografía en el siglo XX. Barcelon: Gustavo Gili, 1978.
- VIGIL, Juan Miguel Sánchez – El Universo de la Fotografía – Prensa, Edición, Documentación. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

II.1.2. Periódicos

- Amateur Photographer - 3 nº de 1956 e 1957.
- Deutscheland – 1943.

II.2. Fotografia Portuguesa

II.2.1. Volumes

- AAVV - Portugal. 192… (com duas fotografias de E. Portugal da zona no Estoril).
- AAVV - Primeira Exposição Colonial - Porto 1934 (prospecto da Exposição com algumas fotografias do Porto).
- AAVV - Catálogo da Exposição de Fotografias de Cecil Beaton - SPN, 1942.
- AAVV - Álbum de Portugal - Marques Abreu e Paolino de Oliveira. Porto: 1914, 1916 e 1917. (com similigravuras de Marques de Abreu & Cª); Propriedade de Marques Abreu e Paulino de Oliveira. Distribuição gratuita em Gabinetes de Leitura a bordo de Vapores, Hotéis, Casinos, etc. Salas d'espera de consultórios médicos e dentários e outros estabelecimentos de reconhecida vantagem; Composto e Impresso na Typographia Sequeira – Porto; Direcção Artística de M. Abreu.
- AAVV - Álbum Nacional da Actualidade Portuguesa. Lisboa: 1935 (1ª edição).
- AAVV - Anos (30) de Cultura Portuguesa - 1926 - 1956 - Roteiro Da Exposição - Lisboa: Palácio Foz. Lisboa: Secretaria Nacional da Informação, 1956.
- AAVV - Belas Artes - Exposição Nacional No Rio De Janeiro Em 1908 - Secção Portuguesa - Catálogo Illustrado - Lisboa: 1908.
- AAVV - Belas Artes - Exposição Nacional no Rio de Janeiro em 1908 - Catálogo Official da Secção Portugueza - Lisboa: oficinas da «A Editora», 1908.
- AAVV - Catálogo da Exposição D'arte - Promovida pela Photographia Guedes, 1897.
- AAVV - Catálogo da Exposição Nacional e Concurso de Fotografias «Uma Viagem Através de Portugal» - iniciativa e organização de «O Século» - Abril de 1936. Lisboa: Editorial de «O Século», Abril 1936.
- AAVV - Catálogo da Firma de Curtumes «Casa & Tomás»
- AAVV - Catálogo do Concurso de Fotografias - Museu de Etnografia e História da Província do Douro Litoral. 1944.

- AAVV - Comemorações Centenárias, programa oficial - 1940. Lisboa: Secção de Propaganda e Recepção/Comissão Executiva dos Centenários, 1940. (com fotografias de Horácio Novais, Judah Benoliel e Carvalho Henriques).
- AAVV - Congrès (Vème) International de La Vigne et du Vin - Lisboa, Outubro 1938.
- AAVV - Dufaycolor - A fotografia a Cores. 1938.
- AAVV - Escola Naval - Apontamentos para um curso elementar de photographia. Lisboa, 1904-5.
- AAVV - Exposição (II) «A Imagem da Flor» - VI Grupo da V Exposição Nacional de Agricultura - Largo Dr. Afonso da Pena / Palácio Galveias. C.M.L. - Maio 1944.
- AAVV – Exposição Colonial Portuguesa - Guia Oficial do Visitante - 2ª edição, contendo o Roteiro, a Planta Completa da Exposição e a Lista dos Expositores.
- AAVV - Exposição de Fotografias Marinhas - Liga Naval Portuguesa - Catálogo – Palácio Palmela, Largo do Calhariz. s.l. / s.d.
- AAVV - Exposição de Retratos Fotográficos Feita por João Fernandes Tomás no Mês de Maio de 1922. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1922. (com texto de Manuel de Sousa Pinto).
- AAVV - Exposição de Trabalhos Fotográficos de Marques Abreu No Salão Silva Porto - s/d.
- AAVV - Exposição Etnográfica do Douro Litoral e II Feira das Colheitas – Palácio de Cristal - Porto - Set. 1940.
- AAVV - Exposição Fotográfica de José Van-Zeller Pereira Palla - SNI: 1944.
- AAVV - Exposição Industrial Portuguesa (1891) no Palácio de Cristal - Relatórios. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893.
- AAVV - Exposição Internacional de Fotografias de Dresde - 1909 - Relação Anotada das Photographias Enviadas - Lisboa: 1909.
- AAVV - Exposição Internacional Do Rio De Janeiro - 1922 - Livro de Ouro da Secção Portuguesa.

- AAVV - Exposição Portuguesa em Sevilha - Exposição Ibero-Americana (Regulamento da) - Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.
- AAVV - Exposição Portuguesa em Sevilha (1929) - Catálogo Oficial.
- AAVV - Exposição Portuguesa em Sevilha (1929) - Guia Oficial. Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha,1929.
- AAVV - Fotografia Colorida De Constantino Mouton Osòrio - Estoril, 1947.
- AAVV – Fotografia e fotógrafos insulares. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura da Madeira, 1990.
- AAVV – Frederick William Flower: um pioneiro da fotografia portuguesa. Milão: Electa / Lisboa Capital Europeia da Cultura'94, 1994.
- AAVV - Grande Certamen D'arte - Palácio de Crystal Portuense. Junho de 1917.
- AAVV - Grande Exposição Industrial Portuguesa - Roteiro , por Luiz Castellão. 1932-33.
- AAVV - Grande Exposição Industrial Portuguesa (2º Ciclo) - Regulamento Geral. Lisboa, 1933.
- AAVV - Imagens Fugazes - A Viagem presidencial às colónias, 1938/1939. Lisboa: Ether, s/d
- AAVV - Instituto Medicina de Portugal – Porto, 1916.
- AAVV – Jorge Almeida Lima – Fotógrafo Amador. IPM / Museu do Chiado, 1997.
- AAVV - Lições Elementares de Physica e suas principaes aplicações às artes. Lisboa: Typographia Universal, 1854.
- AAVV - Livro d'Ouro da I Viagem de S. M. El-Rei D. Manuel II ao Norte de Portugal. Ed. Carlos Pereira Cardoso, 1909. «Chronica photographica por Carlos Pereira Cardoso comentada por os excellentissimos senhores Joaquim Leitão; Marques Gomes; António Azevedo».
- AAVV – Livro de Viagens - Fotografia Portuguesa 1854 - 1997. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997.
- AAVV - Manual de Fotografia. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946.
- AAVV - Noções de Fotografia Geral - Livro I - s.d. / s.l.

- AAVV - O Império Português Na Primeira Exposição Colonial Portuguesa - Album - Catálogo - Documentário Histórico, Agrícola, Industrial e Comercial, Paisagens, Monumentos e Costumes. 1934.
- AAVV - O Photographo Amador. Lisboa: Typographia Universal, 1876.
- AAVV - O Vinho do Porto, Porto: Imagolucis-Fotogaleria, 1992.(texto de José Luis Madeira).
- AAVV - Portugal - Caminhos de Ferro do Vale do Vouga - 1938.
- AAVV - Portugal - Sintra - Comissão de Iniciativa de Turismo de Sintra, 1930. (com fotografias de eduardo Portugal e outros).
- AAVV - Portugal - The official book of thee portuguese representation in the international exhibition of New York 1939 - Lisboa: 1939.
- AAVV - Portugal 1140-1940. Lisboa: Shell News, 1940.
- AAVV – Portugal 1890 – 1990. Bruxelas: Europália 91, 1991.
- AAVV - Portugal 1934, Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1934. (álbum com reproduções de fotografias de Alvão, João Martins, Deniz Salgado, Ferreira da Cunha, Francisco Santos, Horácio Novais, J. Benoliel, Mário Novais e Silva Nogueira, Salazar Dinis, Serra Ribeiro, V. Rodrigues, Pinheiro Correia, Octávio Bobone, Raimundo Vaissier, Raul Reis, José Mesquita, Kodak Limitada, Luis Teixeira, Major Aviador).
- AAVV - Portugal 1940 - Edição da Comissão Executiva dos Centenários. (com fotografias de Alvão, A. Silva, A. Ferreira da Cunha, A. San-Payo, Correia Mendes, Horacio Novais, J. Benoliel, J. Carrasco, J. Lobo, M. Novais, Nunes de Almeida, R. Vaissier e S. Nogueira. Direcção de J. Leitão de Barros. Composição, Impressão e Gravura da Neogravura, Limitada, Lisboa.»
- AAVV - Portugal económico, Monumental e Artístico - («Obra oficialmente recomendada pelo Conselho Nacional de Turismo e por este alto organismo classificado de «interessante e util para a expansão turística do país») - Propriedade da «Editorial Lusitana», Lisboa; (São projectado 9 volumes: 8 para continente, 1 para Madeira e Açores);
- AAVV - Primeira Exposição de Fotografia, Pintura, Escultura, Desenho e Miniatura, a realizar por iniciativa da Câmara Municipal - Regulamento. Vila Franca de Xira: Junho 1935.
- AAVV - Programa da Exposição Nacional de Photographias. 1899

- AAVV - Salão (I) Internacional de Arte Fotográfica (V Salão Nacional), org, Grémio Português de Fotografia. Lisboa: GPF, Dezembro 1937. (catálogo s/ reproduções de Exposição na SNBA).
- AAVV - Salão (I) Nacional de Arte Fotográfica, promovido pelo Grémio Português de Fotografia. Lisboa: GPF, Novembro/Dezembro 1932.
- AAVV - Salão (II) Internacional de Arte Fotográfica (VI Salão Nacional) , catálogo. Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1938.
- AAVV - Salão (II) Nacional de Arte Fotográfica, catálogo. Lisboa: 1934. Impresso por Antonio Ramos (R. Voz do Operário, 12, Lisboa)
- AAVV - Salão (III) Internacional de Arte Fotográfica, catálogo. Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1939.
- AAVV - Salão (III) Nacional de Arte Fotográfica, catálogo. Lisboa: 1935.
- AAVV - Salão (III) Nacional de Arte Fotográfica, catálogo. Lisboa: 1935.
- AAVV - Salão (IV) Internacional de Arte Fotográfica, catálogo. Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1940.
- AAVV - Salão (IV) Nacional de Arte Fotográfica. Grémio Português de Fotografia (Secção da Sociedade de Propaganda de Portugal), realizado nas salas do G. P. F., de 20 de Dezembro de 1936 a 20 de Janeiro de 1937.
- AAVV - Salão (IX) Internacional de Arte Fotográfica**.** Lisboa, 1946**.**
- AAVV - Salão (V) Internacional de Arte Fotográfica, catálogo (Porto). Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1941.
- AAVV - Salão (VI) Internacional de Arte Fotográfica. G.P.F., 1943.
- AAVV - Salão (VII) Internacional de Arte Fotográfica. G.P.F., 1944.
- AAVV - Salão (VIII) Internacional de Arte Fotográfica. 1945.
- AAVV - Salão (XI) Internacional de Arte Fotográfica. Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1948.
- AAVV – Exposição Colonial Portuguesa 1934 - Guia Oficial do Visitante. (54 páginas de guia da cidade do Porto e 10 acerca da exposição). S/l., Agência Geral das Colónias, s/d.

- AAVV – San Payo – Retratos Fotográficos. Lisboa: SEC / IPM / ANF / Museu do Chiado, 1995
- AAVV - Vistas e Olhares do Românico em Portugal na Fototeca do Museu Nogueira da Silva - Braga: 1994.
- ABREU, Marques - Album do Porto. Porto: Empresa Gráfica Universal, 1900. (Clichés e Similigravuras de Marques Abreu)
- AGÊNCIA PHOTOGRAPHICA - Conselhos aos Principiantes. Lisboa: A.F. Tipografia Costa Carregal, Porto; 1955. 1 Vol. , s/ p. , 118X85 cm.
- ALMEIDA, Alberto Pereira d' - Portugal Monumental. Porto: Alberto Pereira d'Almeida, 1933. (2ª edição – corrigida e definitiva); (Com fotografias de Foto Rasteiro, José Serra, Foto Beleza, Alvão, Tabacaria Africana do Porto, Litografia Nacional, Companhia Portuguesa editora, Comissões de Iniciatia de várias regiões de turismo, Foto-Hirmínios - Guarda, Marques Abreu e outros)
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Imagem da Fotografia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – O Plano da imagem. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ALMEIDA, José Maria de Liz Dionysio - Novo Tratado de Photographia. Lisboa: Os Grandes Armazéns do Chiado.
- ALVÃO, Domingos - Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, Porto: Litografia Nacional, 1934.
- ALVÃO, Domingos - A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão (1872-1946). Porto: Fotografia Alvão, 1993. (Prefácio de Fernando Távora e Joaquim Vieira; 155 extra-textos?; 1 mapa; fotografias).
- ALVÃO, Domingos - A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão (1872-1946). Porto: Fotografia Alvão, 1993. (Prefácio de Fernando Távora e Joaquim Vieira; 155 extra-textos?; 1 mapa; fotografias).
- ALVÃO, Domingos - O Douro de Domingos Alvão, Coimbra: Encontros de Fotografia, 1995.(textos de Gaspar Martins Pereira e M. Tereza Siza).
- ALVÃO, Domingos - Memória da Indústria: Exposição Fotográfica sobre a indústria do Porto (José Manuel Lopes Cordeiro, Maria da Luz Braga Sampaio), Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993.

- ALVÃO, Domingos - Porto: Situações, Aspectos, Monumentos e indicações úteis. Porto: Emprêsa Aquila, 1933.
- ALVÃO, Domingos; Matos, Armando de - O barco rabelo. por A. Matos; il. Mirão e Alvão. Porto: Junta da Provincia do Douro Litoral, 1940; 99p.; 1 mapa; 25 cm. (Comissão Provincial de Etnografia e História do Douro Litoral; série A; 1).
- ALVÃO, Domingos; Outros / IPPC - Santa Maria da Feira: o Castelo. Guias do IPPC, 1990.
- ARAÚJO, Norberto de - Portugal: Sintesis turística ordenada por regiones o provincias. Lisboa: S.P.N., 1944. (edição espanhola)
- ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ARQUEOLOGIA INDUSTRIAL - I Encontro Nacional sobre Património Industrial. Coimbra - Guimarães - Lisboa / 1986. Actas e Comunicações - Vol. I e II. Coimbra: Coimbra Editora, Lda., 1986.
- ATENEU COMERCIAL DO PORTO - Álbum de Memória do Ateneu Comercial do Porto - 1995.
- BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro - A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos. Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Siências Sociais e Humanas, Junho de 1994. (Dissertação de Mestrado em História da Arte).
- BARREIRA, João - Arte Portuguesa, Arquitectura e Escultura. Lisboa, Edições Excelcior, 1946.
- BARREIRA, João - Arte Portuguesa, As Artes Decorativas II. Lisboa, edições Excelsior.
- BARREIRA, João - Arte Portuguesa, As Artes Decorativas. Lisboa: Edições Excelsior.
- BARREIRA, João - Arte Portuguesa, Pintura. Lisboa, Edições Excelsior, .
- BARREIROS, Manuel de Aguiar - A Arte em Portugal, nº 2, Braga Monumental. Porto: Edição de M. de Abreu, 1927.
- BARRETO, António - Douro. Lisboa: Inapa, 1993. (colecção Espírito do Lugar). (fotografias de Emílio Biel, Domingos Alvão, Maurício Abreu).
- BARRETO, António - Um retrato do douro. Vista Alegre, 1884 -1994.

- BASTOS, Carlos - Associação Comercial do Porto - Resumo histórico da sua actividade desde a fundação. Porto: 1947 (2ª edição revista e aumentada)
- BENTES, José A. - Tratado Theórico e Pratico de Photographia. Lisboa: Ed. Livraria de A.M. Pereira, 1866
- BETTENCOURT, Rodrigues - Simples apontamentos de alguns trabalhos e serviços de J. J. Rodrigues durante 28 anos de vida pública em Portugal. 1914 (?).
- BIEL, Emilio - A Arte e a Natureza em Portugal.
- BRITO, Nogueira de - Monumentos de Portugal - Collecção de Vulgarização Artistico Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes. Nº 5 - Santarém. Porto: Litografia Nacional - Edições, 1929. Photographias de Alvão & Cª; Capa de Amoroso Lopes; Vinhetas de Manoel Abella y Fernandez.
- CANDIDO, Alfredo (dir.); CARDOSO, Acúrcio - Album de Portugal - Turismo. Edição e Propriedade da Revista «Turismo», TOMO I - VIII
- CARVALHAL, Alberto Pereira do (coligido e coordenado por) - Manual do Photographo - ou Guia Pratico do Amador Photographico. Encyclopedia Bordalo - Collecção de Manuais Uteis - Vol. XIV. Lisboa: Arnaldo Bordalo (R. da Victória, 42, 1º), 1908. (composto e impresso na Imprenssa Lucas - R. do Diario de Noticias, 93)
- CARVALHO, Augusto da Silva - Comemoração do Centenário da Fotografia. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências - Tomo III. Lisboa: 1940/1941. (36 págs.).
- CARVALHO, Rómulo de - História da Fotografia. Col. Ciência para Gente Nova - nº 2, 3ª edição. Coimbra: Atlântida Editora, S.A.R.L., 1976.
- CASACO, António Rosa; MARJAY, Dr. Frederico P. - Salazar na Intimidade. Lisboa: 1958 (?).
- COMPANHIA ELECTRICA DAS BEIRAS - A Barragem de Santa Luzia.
- CORREIA, A. A. Mendes - Nota sobre a fotografia aplicada à Antropologia em Portugal. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências - Tomo III. 1940.(3 págs.).
- CORREIA, Vergílio - Monumentos de Portugal -Batalha (esculpturas e vitrais)

- CORREIA, Vergílio - Monumentos de Portugal -Batalha: estudo histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha. Porto: Litografia Nacional, 1929.
- CORREIA, Vergílio - Monumentos e Esculturas (séc. III a XVI). Lisboa: 1919.(2ª edição 1924).
- CORREIO DA EUROPA - Portugal - Cidades, Vilas e Aldeias - Album Primeiro. 1900 (?).
- COSTA, A. Celestino da - A Microfotografia. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências - Tomo III. 1940. (9 págs.).
- COSTA, Marques da (org. por) - Portugal in New York World's Fair 1939. Lisboa/Porto: 1939. («Org. by Marques da Costa, director of the A.N.D. with the literary and artistic collaborations of Dr. Celestino Soares, Ferreira Gomes and Norberto de Araújo»).
- EÇA, Vicente Almeida d' (1852-1929) - Notas sobre os estabelecimentos de Instrução Naval em Portugal principalmente sobre a Escola Naval. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892. (Congresso Pedagógico Hispano-Português-Americano - Secção Portugueza).
- FARIA, José Cupertino de Faria - O Archipelago da Madeira - Guia Descriptivo. Setúbal: 1901.
- FERREIRA, Augusto - A Arte em Portugal, nº 1, Porto. Porto: Edição de Marques de Abreu, 1928. (com clichés fotográficos de M. de Abreu).
- FERREIRA, Augusto - A Arte em Portugal, nº 3, Villa do Conde. Porto: Edição de M. de Abreu, 1928. (com clichés de M. de Abreu)
- FIGUEIREDO, Mesquita de - Monuments Romains du Portugal. Paris: Ernest Leroux, Editeur, 1913.
- FONSECA, Álvaro Balrazar Moreira da - As Demarcações Marianas no douro Vinhateiro. I.V.P., 1996.
- FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da - O Vinho do Porto - notas sobre a sua história, produção e tecnologia. Porto: I.V.P., 1982. (Com fotografias de Alvão, Teófilo Rego, Tavares da Fonseca e J. R. - P. Rosas).

- FONSECA, Álvaro Baltazar Moreira da - Práticas Culturais nos Vinhedos Durienses antes e depois da invasão filoxérica. Separata dos Anais do I.V.P., 1941.
- FONSECA, Arnaldo - Guia do Photographo. Lisboa: Editores Worm e Rosa, s.d. (Edição unica e definitiva; revista pelo autor); (Imprensa de Libanio da Silva, R. das Gaveas, 29 – 31).
- FONSECA, Arnaldo - Tratado Geral de Photographia (theorico e pratico), vol. I - Generalidades. Lisboa: Ed. Instituto Photographico, 1891.
- FOTOGRAFIA CENTRAL - Pequeno Manual do Amador. S/d.
- FRADE, Pedro Miguel - Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua cultura. Lisboa: Edições Asa, 1992.
- GALVÃO, Henrique - Primeira Exposição Colonial Portuguesa - Relatório. (Nº 29 da Colecção de Relatórios, Estudos e Documentos Coloniais, do Minitério das Colónias). Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935.
- GARCÊS, Lda. (Lisboa) - Foto Manual Gevaert para prinicipiantes. 1938.
- GOMES, Zambrano - Moura, Anos 30: Fotografia. S.d. (texto de Santigo Macias) Moura: C.M.M., 1988.
- GONÇALVES, A. - A Arte em Portugal, nº 5, Coimbra. Porto: Edição de M. de Abreu, 1929. (com clichés de Marques de Abreu.
- GUIMARÃES, Vieira - Monumentos de Portugal - nº 2 - Thomar (Convento de Christo e egrejas dos Olivais, S. João, Santa Iria e Conceição). Porto: Litographia Nacional, 1929. Fotografias de Alvão & Cª.
- IALES, João Maria - Photographia. Lisboa: David Corazzi, 1884. 62 p. il. , 16 cm. (Biblioteca do Povo e das Escolas; 78)
- INSTITUTO DO VINHO DO PORTO - A Comemoração do X Aniversário do Instituto do Vinho do Porto.1943.
- INSTITUTO DO VINHO DO PORTO - O Vinho do Porto. Edição do Instituto do Vinho do Porto, 1937.
- INSTITUTO NACIONAL DO TRABALHO E PREVIDÊNCIA - 1934 - 1940 - Bairros de Casas Económicas, Álbum nº 1. Lisboa: Edição da "Secção das Casas Económicas", 1940. (com fotografias de Alvão e M. Alves San-Payo).

- IVO, Júlio - A Arte em Portugal, nº 9, Monumento de Mafra. Porto: Edição de M. de Abreu, 1930. (com clichés fotográficos de David Mota).
- KORRODI, Ernesto - Monumentos de Portugal nº 4 - Alcobaça. Porto: Litografia Nacional, 1929. Fotografias de Alvão & Cª.
- LACERDA, Aarão de - História da Arte em Portugal. Porto: Portucalense Editora, 1942 (no final do I Volume diz-se ter sido acabado de imprimir em 1947); 1948 (no final do II Volume diz-se ter sido acabado de imprimir em 1953); 1953 (no final do III Volume diz-se ter sido acabado de imprimir em 1956). 3 Voumes.
- LEITÃO, B. dos Santos - A. B. C. da Fotografia. s.l., s.n., 1937 (Lisboa, Minergráfica).
- LEITÃO, B. dos Santos - Manual Prático de photographia a cores sobre papel. Lisboa: s/ ed. , s/ d (cerca de 1911).
- LEITÃO, B. dos Santos - Photographia a Côres. s/d.
- LEMOS, Vitor Hugo de - Notas para a Fotografia aérea e da sua aplicação à cartografia. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências - Tomo III. 1940. (9 págs.).
- LIGA NAVAL PORTUGUESA - Catálogo de Fotografias de Marinha.
- LIMA, José Joaquim da Costa - O Vinho do Porto - Região do Douro - Lisboa: Exposição Portuguesa em Sevilha,1929.
- MABOR - 1946/1949 - No 3º aniversário da inauguração em Lousado da Fábrica de Pneus e Câmaras de Ar.
- MACEDO, Diogo de (texto de); SEQUEIRA, Joaquim de Mattos (direcção de) - Terras Portuguesas - IV Douro - Publicações da Shell Portuguesa, S.A.R.L. (Execução Gráfica da Neogravura, Lda.), dim. 12x16cm, s/d.
- MACHADO, Achilles - As aplicações da fotografia à química e à físico-química. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências - Tomo III. 1940.
- MACIEL, C. A. - Templos, Cruzeiros, Alminhas - Monumentos de Portugal. Lisboa: A. Maciel, (1939?).
- MADEIRA, José Luis - Provas Originais, 1850-1910. Lisboa: Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, 1983.
- MARJAY, Dr. Frederico P. - Lisboa e os seus arredores. Lisboa: 1956.

- MARJAY, Dr. Frederico P. - Portugal. Colecção Romântica. Lisboa: Livraria Bertrand, 1955. Fotografias de Alcino Sengo, Alvão, António Castelo Branco, Amadeu Ferrari, Base Aerea 1, C. Hannsser, Corrado Ubezio, David Freitas, Eduardo Gaigeiro, Ezequiel Teixeira de Sousa, Firmino Marques da Costa, Frederico Marjay, Hermann Wiesweiler, Horácio Novais,João Martins, José Caevalho Henriques, José Silva Campos, Ludwig Wagner, Mário Novais, Michael Teague, Ruth Lucas, Stoessel Henriques, Alves, Tavares de Fonseca, Teófilo Rego, Varela Pécurto.
- MATOS, Marina de Morais Freitas de (organizado por) - Catálogo dos Postais Ilustrados Antigos: Porto. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1986.
- MERA, Armando Correia (trad. do italiano de) - O Fotógrafo Preaeronautico (Publicações do Ministério da Aeronautica Italiano). Lisboa: Revista do Ar, 1943.
- MONIZ, Egas - A Fotografia da Circulação normal e patológica do cérebro. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências - Tomo III. 1940. (10 págs.).
- MONTEIRO, Manuel - O Douro: principaes quintas, navegação, culturas, paisagens e costumes. Porto: Emilio Biel & Cª - Editores, 1911.
- NATIVIDADE, Vieira - A Arte em Portugal, nº 4, Alcobaça. Porto: Edição de M. de Abreu, 1929. (com clichés de M. de Abreu).
- OLIVEIRA, C. de - Le Portugal. Lisboa. Ocogravura lda, 1933. (com ilustrações de Maximino Correia, Joaquim Fontes, Celestino da Costa, H. de Vilhena, F. Frade, José de Figueiredo, Horácio Novais, Raúl Lopes, Alfredo Ramalho, Félix Machado, Escola de Aviação Militar de Sintra, Grémio Alentejano, Ocograavura Lda.)
- PASSOS, Dr. Carlos de - Monumentos de Portugal - Porto II (S. Bento, S. João Novo, Clérigos, Santa Clara, Grilos e Terceiros de S. Francisco). Porto: Litografia Nacional.
- PASSOS, Dr. Carlos de - Monumentos de Portugal nº 3 - Porto I (Cathedral e egrejas de Cedofeita e S. Francisco). Porto: Litografia Nacional, 1929. Fotografias de Alvão & Cª.

- PAVÃO, Luis - The photographers of Lisbon, Portugal, from 1886 to 1914. Rochester: University Educational Services, International Museum of Photography at George Eastman House, 1990.
- PEREIRA, Gaspar Martins - O Douro e o Vinho do Porto. (com fotografias de Alvão e Biel).
- PORTUGAL - Exposição Portuguesa de Sevilha. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929. (com fotografias de Alvão, E. Portugal, Bobone, A. Soucassaux e outros)
- RÊGO, Teófilo - Porto - Memória Fotográfica: Teófilo Rêgo. Casa do Infante – Agosto/Setembro 1990.
- REIS, Silva - O Legado fotográfico do Major José Veloso de Castro, in Actas do II Colóquio Panorama e Perspectivas Actuais da História Militar em Portugal, Comissão Portuguesa de História Militar, Lisboa, 1991, p. 347-352.
- REVAL, Gabriel - L'Enchantement du Portugal. Fasquelles Éditeurs, 1934
- RODRIGUES, Francisco Assis - Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.
- RODRIGUES, José Júlio - A Secção Photographica ou Artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de Dezembro de 1876 - Breve notícia acompanhada de doze specimens. Lisboa: Tipographia da Academia Real das Sciencias, 1876.
- S.N.I. - Anos (30) de Cultura Portuguesa - 1926 - 1956 Roteiro da Exposição - Lisboa: Palácio Foz. Lisboa: Secretaria Nacional da Informação, 1956.
- S.N.I. – Bird's eye view of Portugal. 19...
- S.N.I. - Images Portugais. Lisboa: S.N.I., 1939/40.
- S.N.I. - Portugal. Lisboa: S.N.I., 1955 (?)
- S.N.I. - Portugal: Notes and Pictures. Lisboa, 19… (finais anos 40 ?)
- S.N.I. - Trinta Anos de Fotografia San Payo - Palácio Foz - Restauradores - Março 1950. (com texto do Padre Moreira das Neves; texto de San Payo de apresentação dos 145 trabalhos da Exposição; catálogo das 131 fotografias e dos 14 bromóleos que apresenta).

- SAAVEDRA, António - Da Fotografia Científica. Introdução a uma Estética. Porto: Tip. Seq. Lda., s/d.
- SANTOS, Luis Reis - Monuments du Portugal. Lisboa: S.N.I., 1940. (publicado pela primeira vez por ocasião das festas comemorativas dos Centenários da Fundação e Restauração de Portugal.)
- SANTOS, Reynaldo dos - A Arte em Portugal, nº 10 - O Mosteiro de Belém (Jerónimos). Porto: Editor Marques Abreu, 1930. (com clichés fotográficos de Augusto Soucasaux.
- SARAIVA, Dr. José - Monumentos de Portugal - Leiria (Sé, Castello, S. Pedro, Encarnação e Pena). Porto: Litografia Nacional.
- SENA, António – História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839 – 1997. Porto: Porto Editora, 1998.
- SENA, António - Uma História de Fotografia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.(colecção Síntese da Cultura Portuguesa - Comissariado para a Europália 91).
- SEQUEIRA, Gustavo Matos - Queluz: Monografia histórica e Arqueológica - Artística. (c. desenhos de Rocha Vieira). Porto: Litografia Nacional, 1932. Com fotografias de Alvão.
- SEQUEIRA, Joaquim Filipe d'Araujo - O Photographo Amador. Lisboa: Marçal Pacheco & Cª, 1886. (3 edições)
- SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA (Secção de Industria) - Exposição Nacional Industrial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.
- SOCIEDADE PORTUGUESA DE PHOTOGRAPHIA - Estatutos. Lisboa: 1907, Imp. Libânio.
- SOCIEDADE PORTUGUESA DE PHOTOGRAPHIA - Propostas. Lisboa: s/d.
- SOCIEDADE PORTUGUESA DE PHOTOGRAPHIA - Relatório da Gerência dos anos de 1911, 1912, 1913. Lisboa: Tip. Libanio da Silva, 1914.
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - (Batalha) – Portugal: Son Climat, Ses Paysages, et sa Vie; Climate, Landscapes, watering places, etc. Lisboa: Sociedade Propaganda de Portugal. 1916. Edição em Francês e Inglês.

- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - (Batalha) – Portugal: Son Climat, Ses Paysages, et sa Vie; Climate, Landscapes, watering places, etc. Lisboa: Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club de Portugal). 1929
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - Portugal - La Ville du Porto et ses Environs - Indications Générales à l'usage des voyageurs . 1919 (Typographia de Paulo Guedes e Saraiva)
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - Portugal: Clima, Paisagem, Estações Thermais, etc. Socied. Lisboa: Propaganda de Portugal. 1915. Edição em Espanhol.
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - Portugal: seus múltiplos aspectos como paiz de excursões. Lisboa: Imprensa Libânio da silva, 1908. (Publicação organisada sob a direcção da Sociedade Propaganda de Portugal).
- SOCIEDADE PROPAGANDA DE PORTUGAL - (Thomar -) Portugal: Clima, Paisagem, Estações Thermais, etc. Socied. Lisboa: Propaganda de Portugal. s/d. Edição em Português.
- SOUSA, Vicente de - Portugal no Iº Quartel do séc. XX documentado pelo Bilhete Postal Ilustrado. C.M. de Bragança, 1992.
- TAVARES, Arquitecto Domingos - O Moderno Escondido (Catálogo da Exposição realizada em 1997. C.M.P. / Hidráulicas do Douro. Ed. Faculdade de Arquitectura do Porto /C.M.P. Fotografias a Cores de Luis Ferreira Alves; Fotografias a Preto e Branco da Fotografia Alvão).
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez - A Arte em Portugal, nº 6 - Tomar. Porto: Editor Marques Abreu, 1929. Com clichés fotográficos de Marques Abreu.
- TURISMO - Separata do Anuário Comercial de Portugal. Lello & Irmão, 1932 (1ª edição).
- VALENTE - PERFEITO - Let's talk about Port. Porto: I.V.P., 1948.
- VASCONCELOS, João de Carvalho e - Breve reconhecimento da flora da região Duriense. Separata dos Anais do I.V.P., 194…?
- VEIGA, Adalberto - Manual Pratico de Photographia. 4ª ed., 1914. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, Praça dos Restauradores, 17, 376 páginas, 20 cm. (Encyclopedia Photographica; 1).

- VEIGA, Adalberto (tradução de) - Ampliações Photographicas: com instruções sobre o seu retoque e uma noticia sobre projecções e microphotographia. Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1905. (223 páginas, il., 19cm.) (Encyclopedia Photographica 3).
- VEIGA, Adalberto (traduzido da 8ª edição americana por) - Distribuição Artistica da Luz nos Ateliers e nos Retratos Photographicos. 1 vol. (500 réis). Encyclopedia Photographica - IV. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1905.
- VICENTE, António Pedro - Carlos Relvas. Contribuição para a história da fotografia em Portugal no séc. XIX. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- VICENTE, António Pedro - Los Albores del Arte Fotográfico en Portugal, separata da obra "Arte Portugés", colección Summa Artis, vol. XXX. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1986.
- VILHENA, Henrique de - Notas sobre a Fotografia na Anatomia. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências – Tomo III. 1940. (5 págs.).
- VITORINO, Dr. Pedro - A Arte em Portugal, nº 12 - Mosteiro da Batalha. Porto: Editor Marques Abreu, 1965. Com clichés fotográficos de Marques Abreu e Augusto Soucasaux.
- WOHLWILL, Friedrich - Sobre a importância dos métodos fotográficos na Anatomia Patológica. Academia das Ciências de Lisboa - Separata das Memórias - Classe de Ciências - Tomo III. 1940.

II.2.2. Periódicos

- Arte (A) Photographica - Porto. 1884-...
- Arte Photographica - Revista Mensal. Lisboa. Director, proprietário e editor B. dos Santos Leitão, 1915-1918 / 1928-1931.
- Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos - 1887.
- Boletim do Grémio Portuguez de Amadores Photographicos. Lisboa, 1890-1892; Dir. Arnaldo Fonseca.

- Boletim do Photo Velo Club - Revista Ilustrada Mensal. Porto. Agosto 1899 - 1900.
- Boletim Photographico - Revista Mensal Illustrada de Photographia. Lisboa. 1900-1913. Editores e Proprietarios: Worm & Rosa; Direcção de Arnaldo Fonseca.
- Echo Photographico - Jornal de Propaganda Photographica. (no nº 2, designa-se de Jornal Mensal de Sport Photographico). 1906- 1911. Redacção e Administração: Agência Photographica. Editor: José Nicolau Pombo. Director e Proprietário: Soares d'Andrade. Director Tecnico: a partir do nº 1 do ano V, 1911, Salvador Manoel Brum do Canto.
- Foto Revista - Publicação técnica e artística de vulgarização fotográfica. 1937-1939. A partir do nº 14 designa-se **Foto -** Revista Técnica de Fotografia e Cinema Director, Proprietário e Editor: A. Cunha Machado; Montagem Artística de: Cunha Barros; Organização Técnica de: Raul Noronha; Redacção e Composição e Impressão: Bertrand (Irmãos), Lda. Publicação Mensal.
- Iris - Guia Ilustrado dos Amadores de Fotografia. Porto. 1914. Director: A. Barros Basto (Ben Rosh). Secretário da Redacção: Ilídio Moitas. Editor: S. Carvalho. Proprietários: Figueiredo & Carvalho. Redacção e Administração: Rua da Fábrica, 43, Porto.
- Mundo (O) Fotográfico - Revista de Informação e Documentação Fotográfica. Porto. Director: António Fontes; Editor: Artur Oscar de Aguiar Alvaro; 1926-1927.
- Objectiva - Revista Técnica de Fotografia e Cinema de Amador; 1937-1945;
- Photo Revista - Jornal dos Amadores de Photographia. Publicação mensal Illustrada de Propaganda e Vulgarização Photographica, Scientifico, Pratico, Noticioso e Artistico – 1909. Director: D. Antonio Pereira Bramão. Ed. Pereira Bramão & Cª - Porto.
- Revista Portuguesa de Fotografia – 1929. Direcção Dr. Ferreira Gonçalves. Proprietário e Editor F.A. Correia. Redação: Artur de Aguiar
- Sombra e Luz - Revista de Literatura, Arte, Sport e Photographia – Porto. 1900/1902. Director Proprietário: Augusto Gama; Editor Administrador - Miguel José Motta.

Índice Onomástico:

A

A Águia 131, 132, 134, 144
Abreu, Marques de 39, 44, 60, 61, 123, 127, 128, 129, 133, 135, 167, 242, 243, 309
Adams, Ansel 30
Afonso, Gastão Homero C. 72
Agência Photographica 52
Agrolongo, Conde de 97, 98, 99
Aguiar, Artur de 73
Aires, Frederico 112
Almeida, Gustavo de 96
Almeida, José de Meneses e 97, 98
Almeida, Leopoldo de 112, 113
Alte, Francisco Raposo de Sousa d' 97, 98
Alvão, João 151
Alvarenga, Oliveira 44
Álvaro, Artur Oscar de Aguiar 72
Alves, António M. de Oliveira 111
Alves, Ferreira 96
Alves, Maximiano 112
Andrade, Álvaro de 81
Andrade, Soares d' 52, 55, 97
Anjos, Frederico Bonacho dos 72, 113
Annan, J. Craig 34
Araújo, Antero de 146
Arnheim, Rudolf 172
Arroio, António 116, 133
Arte Photographica 38, 42, 50, 51, 52, 61, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 90, 96, 105, 106, 108, 145, 165, 166
Ascensão, Augusto Soares 75
Associação Belga de Fotografia *23*, *98*, *106*
Azevedo, Álvaro Cardoso de 151, 152, 153, 154, 155, 156, 176, 206, 210, 227, 236, 243, 264, 308, 312

B

Bairros Sociais 210, 303, 312
Baptista, Antunes 69
Barbosa, Alberto 161
Bárcia, José Artur 101
Barreira, João 133, 144, 192, 238, 242, 310
Barreto, Artur 69, 99, 100, 101
Barros, Avelino 47, 118, 159
Barros, Cunha 75
Barros, Leitão de 127, 128, 136, 305
Barthes, Roland 171, 172
Basto, A. Barros 60
Basto, Joaquim 45, 47, 60, 104
Bastos, Artur 187
Bastos, Gabriel 101, 102
Bastos, Joaquim Damásio 146
Bastros, Gabriel Pereira 98, 104
Bate 22
Bazin, André 171
Beaton, Cecil 130
Beça, Humberto 106
Bègue, René le 32
Beleza
  Fotografia Beleza 128, 144, 167, 195, 234, 236, 238, 242, 243
Benoliel, J. 127, 128, 135, 236, 302, 303, 304, 305
Bettencourt, Aníbal 47, 50, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 118, 159
Bettencourt, Edmundo 136
Biel, Emílio 47, 99, 123, 127, 133, 140, 145, 147, 226, 234
Bilac, Olavo 57
Bilhetes Postais 168
Black, Alfredo 98, 99, 100, 101, 102
Bobone, Augusto 47, 98, 99
Bobone, Octávio 128, 186, 302
Boissonas 47
Boletim do Photo Velo Club 38, 39, 40, 41, 42, 45, 90, 146
Boletim Photographico 41, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 90, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 114, 119, 133, 160
Borlinha, José do Nascimento 72
Botelho, Henrique Manuel 75
Braga, Eduardo 52
Braga, Munhoz 84, 107
Braga, Paulo 75, 76, 77, 78, 79, 80, 87
Bragaglia, Anton Giulio 136
Bramão, Alberto 122, 123
Bramão, António 58
Brancusi 23
Brandão, Alberto Marçal 45, 47, 192
Brito, Nogueira de 240
Brutt, Fernando 123

C

Caetano, Marcelo 124
Calderon, Pedro Bombarda 97, 98
Camacho, J. 47
Camera Club de Londres 23
Camera Club de Viena 20, 23, 26
Camera Work 22, 28, 29, 30, 34
Cameron, Julia Margaret 21
Campaná, Antóni 35
Campina, Joana 81
Campos, A. Azevedo 70, 96
Campos, Raul 117
Cánovas, Antonio 31, 32
Canto, Brum do 38, 52, 54, 60, 61, 62, 63, 75, 102, 103, 104
Carbonell, Claudi 34, 35
Cardoso, António Martins Bettencourt 97, 98
Cardoso, Carlos Pereira 133, 236, 237
Cardoso, Nuno Catarino 241
Carneiro, António 131, 144
Cartaxo Foto Club 71, 97

Carvalhais, António B. 111
Carvalheira, Rosendo 43, 97, 98, 99, 116
Carvalho, Casimiro Joaquim Ivo de 118, 159
Casas Abarca, Pere 32
Castro, Alberto Barros 99, 103
Cayolla, Manuel 70, 99
Centro Fotográfico 147
Centro Português de Fotografia 151, 168, 169, 210, 300
Cirne, Leopoldo 145
Club Photographico Portuense 96
Coelho, Trindade 114, 131, 143, 144, 307
Coimbra, Leonardo 131
Colaço, Álvaro 71, 72, 84, 85, 86, 97, 107
Colaço, Jorge 114, 279
Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes 253, 269
Corot 20, 22, 27
Correia, António Augusto 133
Correia, F. A. 73
Correia, Major Pinheiro 75
Correia, Pinheiro 128, 302
Correia, Virgílio 238, 243
Cortesão, Jaime 131, 255, 256, 259, 260, 262, 263, 270, 271, 276
Costa, Costa 103
Costa, Cunha e 104
Costa, Elmano da Cunha e 80, 113, 130
Costa, Francisco Tertuliano 96
Costa, Leonildo de Mendonça e 114, 120
Costa, Marques da 128, 279, 304, 306
Courbet 20
Coutinho, João Carlos 72, 101
Cubeles, Alfonso Fernandez 111
Cunha, Alfredo 114, 133
Cunha, Ferreira da 75, 127, 128, 302, 303, 305
Cunha, Henrique Pinho da 97, 98, 99
Cunha, Manuel Marques da 75

D

Dantas, Júlio 133, 192
Das Kleeblatt 26
Davidson, George 22, 25, 26, 27
Day, Fred Holland 26, 32
Demachy, Robert 25, 28, 79, 90, 101
Dias, Carlos Malheiro 133
Dinis, Salazar 113, 127, 128, 302

E

Echague, José Ortiz 31, 32, 34, 35, 90
Echo Photographico 38, 42, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 97, 99, 102, 103, 106, 117, 118
Emerson, P. H. 21, 22, 25, 48
Espada, Manuel Suarez 31
Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica e Scientifica di Torino 159
Eugene, Frank 27, 32
Evans, Frederick H. 24, 26
Evaristo, Carlos 58
Exposição Colonial do Porto 126, 187, 227, 297
Exposição do Mundo Português, 126, 297
Exposição Ibero Americana em Sevilha 185
Exposição de Fotografia Artística de 1910 184
Exposição Internacional de Nova York, de 1939 305
Exposição Internacional de S. Francisco, 1939 306
Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil no Rio de Janeiro, 1922 166
Exposição Internacional do Panamá - Pacífico, 1915 165
Exposição Nacional de Artes Gráficas, de 1913 160, 164
Exposição Nacional de Artes Gráficas e da Indústria do Livro, em Leipzig 164
Exposição Nacional de Fotografias nos Armazéns Grandella, 1925 185
Exposição Nacional de Photographias da «Arte Photographica», 1916 165
Exposição Nacional e Concurso de Fotografias de *O Século*, 1936 204

F

Federação dos Vinhos do Dão 187
Feijão, Manuel Lima de Oliveira 101
Feilchenfeld, Frederico Wilhelm 122
Fernandes, Luís 99
Ferreira, José 140, 151
Ferro, António 113, 124, 125, 126, 127, 128, 192
Figueiredo, José de 101, 133
Fonseca, A. Rodrigues da 75, 79, 84, 85, 88, 81, 89, 96
Fonseca, Álvaro Baltazar Moreira da 264
Fonseca, Arnaldo 43, 47, 49, 50, 97, 98, 99, 104, 112, 118, 133, 159, 167
Fonseca, Branquinho da 136
Fonseca, Humberto 96
Fontes, António 72
Foto Club 6x6 113
Foto Club de Aveiro 96
Foto Club do Porto 96
Foto Iris 147
Foto Revista 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 87, 90, 103, 107, 109, 110, 111, 130
Foto Velo Club 96, 145, 148
Foto-Galeria «291» 29
Fotografia Biel 120, 123
Fotografia Brasil 70, 165, 167
Fotografia Guedes 144, 147, 226
Fotografia Inglesa 70, 165
Freire, João Paulo 242
Freire, Luciano 101
Fundação da Casa de Bragança 187, 308
Furtado, Artur 97, 98
Furtado, Cardoso 69

Fuschini, Augusto 123

G

Gama, Augusto 44, 45, 46
Gameiro, Alfredo Roque 98, 104, 111
García de la Puente, Julio 33
Garcia, Chianca de 112
Garcia, Conde de Penha 106, 109, 124
José Capelo Franco Frazão 123
Garcia, Manuel de Jesus 81, 82, 83, 84, 85, 96, 130, 304
Gazeta das Aldeias 133, 148, 152, 186, 187, 206, 207, 226, 233, 238, 302, 310
Godefroy, Luís 97, 98, 99, 104
Godinho, Maria C. 42
Gonçalves, Ferreira 73
Grancha, Alfredo Dias 101
Grave, João 44
Grémio Português de Fotografia 70, 71, 75 76, 84, 90, 96, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 135, 204
Grupo Câmara 113
Guedes, Paulo 104, 121
Guerra, Abílio 101
Guimarães, José Vieira Silva 123, 116, 192, 239

H

Henneberg, Hugo 26
Hitzmann, João 107

I

Ilustração Portuguesa 61, 100, 101, 102, 104, 105, 125, 126, 127, 133, 135, 144, 156, 157, 158, 162, 165, 225, 228, 232
Instituto do Vinho do Porto 168, 186, 233, 253, 254, 256, 264, 270, 279, 305
Iris 59, 60, 96, 160, 161, 162

J

Jorge, Elmano 96

K

Kasebier, Gertrude 22, 28
Kodak 24, 66, 71, 96, 135, 136
Korrodi, Ernesto 240
Krakauer, Siegfried 172
Kuhn, Heinrich 26

L

Lacerda, Aarão de 143, 238, 243
Lamarão, Carlos 97, 98, 99, 101, 102, 104
Lange, Dorothea 29
Latina 191
Lazarus, J. 104
Leitão, B. dos Santos 51, 52, 61, 62, 63, 68, 70, 71, 72, 96, 105, 106, 165
Lemagny, Jean-Claude 175, 176
Lemos, Fernando 129, 242
León, Méndez 32
Liga de Educação Estética 101, 132
Lima, Francisco 96
Lima, J. de Magalhães 185
Lima, Jorge A. d'Almeida 47, 49, 70, 97, 98, 99, 104
Lima, Manuel de Barros 101
Lima, Pedro Viegas S.
Lima, Pedro 52, 53, 70, 104, 165
Lima, Santos 121, 167, 204
Lima, Sebastião Magalhães de 115
Linked Ring Brotherhood 22, 23
Lino, António 311
Lino, Raul 101, 116, 132, 133
Lourenço, Fernandes 81
Lucena, Armando 69

M

Macedo, Jaime de 101
Machado, Augusto da Cunha 75, 96, 109, 110
Machado, Virgílio 118, 159
Magalhães (Júnior), João de 101, 102
Magalhães, Eurico de 96
Magalhães, Maria da Conceição Lemos de 41, 45, 47, 99, 100, 101, 102, 118, 159
Malta, Delfim Ferreira 151
Manfredo 128
Marissiaux, Gustave 27
Marjay, Frederico P. 258
Marques, Bernardo 128
Martins, Comandante António José 72
Martins, Costa 129
Martins, João 81, 82, 84, 87, 88, 128
Mascarenhas, Tenente José Vasco 75
Masclet, Daniel 79
Maskel, Alfred 22, 28
Mendes, António 111
Mendes, Correia 128, 305
Mendes, Eng. Fernando Carneiro 71, 96, 97, 109, 112, 113
Mendia, António 96
Meneses, António 112
Meneses, José e Almeida de 118, 159
Mengo, Virgílio Oliveira 111
Mergulhão, J. Barradas 52
Mesquita, António 71, 72, 97, 112
Mesquita, José 128, 303
Millet 22
Miranda, Henrique de 52
Misonne, Leonard 27, 48, 86, 87, 90
Monjardino, Jorge 101
Montalvão, Justino de 44
Monteiro, Pardal 312
Montês, Paulino 71
Morais, Cunha 123
Mortimer, Francis J. 77, 90
Moser, J. S. 52
Moura, Antero Serrão de 96

N

Natividade, Vieira 123

Negreiros, Almada 312
Neumann, Fritz 113
Neves, Eduardo Silva das 106
Neves, Francisco 101, 102
Neves, Pe. Moreira das 128, 130
New Objectivity 30, 79
New Vision 30, 79
Nogueira, Silva 47, 71, 72, 77, 78, 84, 87, 96, 97, 111, 113, 127, 128, 135, 167, 229, 240, 241, 243, 305
Noticias Ilustrado 127, 302
Novais, Horácio 127, 128, 204, 302, 304, 305
Novais, Mário 96, 128, 136, 242, 243, 302, 304, 308

O

O Mundo Fotográfico 60, 72
Objectiva 47, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 97, 107, 108, 109, 110, 112, 130, 304
Ocharan, Luis de 31
Oliveira, Afonso de 72
Oliveira, António Correia de 131, 133, 143, 191, 192
Oliveira, Guedes de 44, 106
Oliveira, José Fernandes Mendes d' 151, 210
Oliveira, Marques de 144
Oliveira, Vasco N. d' 96
Ornelas, Carlos d' 120, 200
Ortigão, Ramalho 123
Osório, José 98

P

Paes, Constantino 146
Palácio de Crista 70, 166, 233, 234, 235, 270, 297, 298
Palha, José Van-Zeller Pereira 130, 200
Palla, Vítor 129
Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo 128, 304, 307
Pascoais, Teixeira de 131, 132, 143, 144, 192, 254, 255, 275
Passaporte, António 113, 128
Passos, Carlos de 143, 154, 197, 203, 239
Patacho, Luís 97, 98
Pego, Manuel C. 185
Penaguião, Raul de Noronha 75
Perdigão, Francisco 165
Pereira, Conceição de Jesus 151
Pereira, Jaime Ribeiro 145, 146
Pereira, José da Silva 147
Perestrelo, A. 52, 128, 243
Pessoa, Fernando 131, 134
Pestana, Câmara 102
Pestana, João da Câmara 101
Photo Club de Paris 23, 28, 46
Photo Revista 52, 58, 59, 106
Photo Secession 23, 28
Photo Velo Club 38, 40, 43, 145, 146, 148, 149
Photographia Universal 44
Picasso, Pablo 23
Pilo, Mário 65, 67
Pinheiro, Columbano Bordalo 133, 185
Pinheiro, J. A. Costa 81
Pinto, Comandante Fernando de Oliveira 75
Pinto, Ramos 72, 268, 269
Pla Janini, Joaquin 33, 34, 35
Plantier, Paul 47
Pombo, José Nicolau 52
Portugal 1934 127, 128, 302, 305
Portugal 1940 128, 302, 305
Portugal, Eduardo 128, 186, 200
Possolo, Diogo Folque 98
Proença, Raul 131, 132
Puyo, Constant 27, 28, 32, 47, 79, 101

Q

Queirós, António Eça de 113
Queirós, Eça de 57

R

Ramón y Cajal, Santiago 31
Ramos, Álvaro Pais 107, 128
Rasteiro, A. 128, 238, 243, 302
Rego, António Balbino 123
Reis, Aurélio da Paz dos 106, 236
Reis, Raul 128, 302
Rejlander, Oscar Gustav 21
Renascença 192
Renascença Portuguesa 131, 144
Renoir, A. 23
Revista Portuguesa de Fotografia 73, 96
Revista Turismo 197
Ribeiro, Afonso 151
Ribeiro, Carlos 128
Ribeiro, Fernando Curado 81
Ribeiro, João Augusto 39
Ribeiro, João Pinto 133
Ribeiro, Manuel 101
Ribeiro, Serra 128, 167, 302
Robinson, Henry Peach 21, 22, 25
Rodin, A. 23
Rodrigues, B. 52
Rodrigues, V. 128, 302
Rosh, Ben 60, 61

S

Sá, Henrique 96
Sacavém, Visconde de 32, 47, 63, 70, 71, 103, 104
Salgado, Bívar 128
Salgado, Dinis 128, 302, 305
Salgado, Veloso 133, 144, 237
Salgueiro, Nuno 96
San-Payo, Manuel Alves 71, 75, 80, 82, 84, 87, 89, 96, 111, 112, 127, 128, 130, 136, 242, 303, 305
Santos, Camilo A. dos 42, 43, 61, 98, 104
Santos, César dos 146

Santos, Francisco _____127, 128
Santos, João Lourenço dos _____96
Santos, Reinaldo dos _____112
Saraiva, Bernardino da Cruz _____88
Saraiva, José da Cunha _____240
Seara Nova _____131
Segurado, Jorge _____312
Sena, António____38, 47, 51, 61, 72, 109, 110, 111, 124, 136, 137, 156
Sequeira, Gustavo Matos _____241, 242
Sérgio, António _____131, 132
Silva, António Estáquio d'Azevedo e _____97, 98, 99
Silva, Archimedes _____101
Silva, Cristino da _____311
Silva, J. Ferreira da _____52
Silva, Vicente Gomes da _____47
Soares, José Celestino _____101, 103
Soares, Victorino _____70
Sociedade de Geografia de Lisboa____99, 117, 132
Sociedade Fotográfica de Madrid____ 31, 108, 135
Sociedade Portuguesa de Fotografia S.P.F. _____42, 43, 47, 50, 70, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 113, 118, 225
Sociedade Propaganda de Portugal S.P.P._____ _____ 56, 76, 97, 100, _ 107, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 131, 164, 191, 231, 238
Sombra e Luz _____44, 45, 46, 90
Sousa, Aurélia de _____41, 98, 243
Sousa, Azevedo Nazareth de _____112
Sousa, Custódio Nazareth de _____107
Sousa, Fernando da Ponte e____75, 108, 109, 110, 112, 113
Sousa, João de Meneses de _____99
Sousa, José Fernando de _____114, 115
Steichen, Edward _____22, 30, 101
Stella _____194
Stieglitz, Alfred _____22, 24, 26, 28, 29
Struss, Karl _____27

T

Tavares, Francisco _____151
Tavares, Major Rogério _____75
Teixeira, Luís _____128
Teixeira, Raul _____145, 147
Terra, Natália _____42
Terra, Ventura _____310
Tinoco, José _____35
Tomar, Conde de _____43, 45
Touring Club de Portugal _____124
Trincão, C. _____47

V

Vaissier, Raimundo _____128, 302
Vasconcelos, Abeilard de _____97, 98
Veiga, Carlos Emílio Estácio da___ 97, 98, 99
Veiga, João Luis da _____ 98
Veiga, Simão da _____ 71
Ventosa, Conde de la _____ 34
Viana, Francisco da Silveira _____ 98, 99
Vida Doméstica _____ 201
Vieira, Afonso Lopes_____ 100, 101, 102, 103 131, 133, 144
Vieira, Joaquim_____ 145, 160, 164, 173, 196, 211, 223
Vieira, Jorge _____ 96
Vilatobá, Joan _____ 32
Villamar, Armand _____ 99
Vinagre, Casimiro dos Santos_____ 113, 128

W

Watzek, Hans _____ 26
Weston, Edward _____ 30
White, Clarence _____ 29
Wolff, Paul _____ 123
Worm, Júlio ___47, 50, 70, 72, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106, 111, 112, 113, 118, 159

Z

Zayas, Mario _____ 29